S 1927 IVme Année.

Comp.

REVUE DES ARTS ASIATIQUES

AVEC LA COLLABORATION
DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE
DES AMIS DE L'ORIENT

LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES
29, rue de Londres
PARIS

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Directeur : EDMOND JALOUX

Secrétaire Général : GEORGES BARREAU

SOMMAIRE

MARS 1927 **IVe Année (No I)**

Pages

PARIS

A LA LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES

29, Rue de Londres

ET AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

(MUSÉE GUIMET)

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Directeur : EDMOND JALOUX
Secrétaire Général : GEORGES BARREAU

SOMMAIRE

JUIN 1927 **IV[e] Année (N° 2)**

Pages

PARIS
A LA LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES
29, Rue de Londres
ET AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT
(MUSÉE GUIMET)

RAPPEL

Sommaire du Numéro de Mars 1927
(66 pages de texte et 9 planches d'illustrations)

ERRATA

Par suite d'un lapsus, on lit dans la traduction de l'article de M. Strzygowski, *Le Temple du Feu*, R. A. A., Mars 1927, p. 7, ligne 7 : « le temple à quatre piliers... qu'il attribue aux débuts de l'ère chrétienne ». Il faut lire : *« au début du IVe siècle avant notre ère »*.

En outre, la figure 2 de la planche III n'est pas empruntée à Dieulafoy, mais à F. Sarre (Iranische Bas Reliefs, Berlin 1910, pl. X), et représente Persépolis.

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : EDMOND JALOUX

Secrétaire Général : GEORGES BARREAU

SOMMAIRE

SEPTEMBRE 1927 **IVe Année (No 3)**

PARIS

A LA LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES

29, Rue de Londres

ET AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

(MUSÉE GUIMET)

RAPPEL

Sommaire du Numéro de Mars 1927
(66 pages de texte et 9 planches d'illustrations)

Sommaire du Numéro de Juin 1927
(64 pages de texte et 14 planches d'illustrations)

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : EDMOND JALOUX

Secrétaire Général : GEORGES BARREAU

SOMMAIRE

DÉCEMBRE 1927 — IVe Année (N° 4)

PARIS

A LA LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES

29, Rue de Londres

ET AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

(MUSÉE GUIMET)

LA REVUE DES ARTS ASIATIQUES
EN 1928

Un événement heureux marque l'entrée de la *Revue des Arts Asiatiques* dans sa cinquième année d'existence : sa direction sera désormais entre les mains d'un Comité de rédaction présidé par M. Pelliot.

Un premier rapprochement survenu en 1925 entre la *R. A. A.* et l'Association Française des Amis de l'Orient eut pour effet de préparer celui qui a lieu maintenant entre la Revue et le Musée Guimet. Il ne s'agit donc pas d'une transformation de hasard, mais bien de la continuation voulue d'un progrès suivi avec persévérance dans une seule et même direction.

Les éditeurs de la Revue estiment en effet qu'il doit être possible de faire vivre en France un périodique orientaliste de premier ordre, en dehors des publications de pure érudition qui n'atteignent qu'un public trop restreint. L'intérêt qui se manifeste de tous côtés à l'égard des civilisations et des arts de l'Orient donne lieu d'espérer un succès croissant pour notre Revue, que nous nous efforcerons de maintenir à un niveau scientifique élevé.

Le Comité de patronage comprend déjà les noms de M. Senart, président ; MM. Foucher, Finot, Moret, Dussaud, Thureau-Dangin, Henri Maspero.

Le Comité de rédaction comprend entre autres les noms de MM. Bacot, Elisséev, Grousset, Hackin, Edmond Jaloux, Pelliot, Przyluski, Georges Salles.

Chaque numéro de la Revue comportera au moins une belle planche en phototypie ou en couleurs, reproduisant un objet d'art oriental ancien *inédit*.

Les comptes rendus seront rédigés par des spécialistes ; on y trouvera l'analyse des publications étrangères peu accessibles.

Le Bulletin de l'A.F.A.O. paraîtra désormais indépendamment, dans son ancien format in-16 ; mais la *Revue des Arts Asiatiques* consacrera des notes sommaires à l'activité de l'Association ainsi que des autres groupements franco-asiatiques.

Nous apporterons tous nos soins à la présentation de la Revue qui paraîtra dans un format agrandi et avec de nombreuses améliorations dans sa présentation. Notre imprimeur, notamment, sera pourvu des caractères indispensables à la transcription scientifique des langues orientales.

Tout ce qui concerne l'Administration (abonnements, publicité, droits de reproduction, etc.) devra être adressé comme par le passé à M. Georges Barreau, secrétaire général, 29, rue de Londres, IX^e.

Le secrétariat de la Rédaction est confié à M. Jean Buhot, qui recevra au Musée Guimet, le samedi de 10 heures à midi.

Le prix de l'abonnement (4 numéros par an) est fixé à 90 francs par an (France et Colonies), celui du numéro à 24 francs.

Etranger : abonnement 120 francs ; le numéro 30 francs.

Les abonnements en cours recevront d'office et sans augmentation le nombre de numéros nécessaire pour compléter leur année de 4 livraisons.

Les membres sociétaires de l'Association Française des Amis de l'Orient, payant une cotisation d'au moins 30 francs, auront droit à une remise de 10 0/0 sur les nouveaux prix d'abonnement.

LE TEMPLE DU FEU [1]

Dans un article de la *Revue des Arts Asiatiques* (2), j'ai tâché, en étudiant le *Lambrequin*, d'attirer l'attention sur l'existence probable de courants artistiques auxquels l'histoire de l'art n'a pas fait assez attention et qui pourraient bien avoir eu une importance évolutive considérable parce qu'ils semblent plus anciens que tout ce qui subsiste dans les empires orientaux de l'Euphrate, du Tigre et du Nil. Dans ce premier article j'ai parlé de « l'art de la tente » et de son archaïsme, en accordant la place principale à l'Asie Centrale. Ici, je voudrais parler de l'Asie Occidentale — qu'il ne faut pas identifier à l'Asie Mineure — en étudiant la construction en briques crues qui y est indigène et en insistant sur la haute antiquité de la construction au moyen de petits prismes isolés, antiquité qui a été prouvée par les résultats des fouilles d'Anau (Turkestan) conduites par l'expédition américaine de Pumpelly. Je choisirai comme exemple caractéristique, comme dans mon précédent article, une forme pratique déterminée, à savoir le temple sur base carrée, autant que possible avec quatre supports intérieurs qui soutiennent une coupole (parfois subdivisée en quatre lobes).

La brique crue apparaît là où un fort commerce par échange a éliminé le système primitif de construction en cercle avec du limon dont chaque couche ne peut être placée que quand la précédente est sèche, technique sur laquelle les travaux de Johannes Schwieger donneront sous peu des renseignements détaillés. On la trouve déjà employée dans la couche la plus ancienne d'Anau et elle servait à ce moment à la construction de maisons rectangulaires. Une troisième matière première semble jouer ici un rôle : les madriers en bois, dont il a été déjà parlé dans l'article sur le *Lambrequin*. On les trouve employés, avec leur grossièreté et leur masse, dans le Nord et sur les limites du désert et de la montagne. Comme on ne les rencontre pas employés sur un plan carré à Anau, mais sur un plan rectangulaire, on peut admettre pour point de départ le blockhaus avec toit à chevrons, comme on le suppose aussi pour le temple grec. C'est un fait exceptionnel que dès maintenant, bien que l'histoire de l'art ne s'y intéresse pas et ne fasse de fouilles que là où elle espère découvrir des « monuments » pour les musées,

(1) *Voir* Planches I, II, III, IV.
(2) Tome III, 1926, p. 72 et suivantes.

nous ayons des preuves de l'existence de constructions en argile crue. En général, ce procédé de construction a disparu de la surface de la terre, sauf dans les cas où il sert à faire des murs d'une épaisseur formidable comme en Mésopotamie. On y verse encore du limon pour faire l'épaisseur de la muraille, alors que la construction avec des briques crues là où on l'emploie d'une manière autonome, ou en combinaison avec des matériaux en bois, conduit à des techniques architecturales du type de celles dont j'ai parlé dans mon livre sur l'*Arménie*, dont l'une mérite d'être étudiée de nouveau à fond, à savoir le bâtiment carré à coupole avec quatre supports. Ceci nous obligera d'ailleurs à reprendre la question de haut.

De même que la basilique est caractéristique de l'Europe occidentale, de même est caractéristique de l'Europe orientale et des Balkans une forme spéciale et dominante d'église qui est celle d'un cube à croix lobée voûtée avec coupole posée sur quatre supports médians. J'ai proposé de voir dans l'Arménie le point de départ de cette architecture (1), alors que d'autres pensaient, comme je l'avais fait d'abord, que ce point de départ est Byzance, et ceci en se basant surtout sur la néa du Basileios Makedon. En définitive, ce problème appartient lui aussi au domaine de la lutte entre deux méthodes de recherches, l'une, et la plus ancienne, ou méthode « historique », qui pense que des centres politiques comme Byzance ont été les véhicules essentiels de l'évolution ; et l'autre, ou méthode « technologique », qui préfère chercher les origines des mouvements et des diverses formes architectoniques dans des régions reculées en ne regardant les grandes villes que comme des centres d'exploitation des diverses tendances. Le vieux cri de guerre : « Byzance ou Orient », à propos duquel je renvoie à mon livre sur l'Arménie (2) subsiste ; mais il a acquis un sens nouveau en ceci que la notion d'« Orient » est maintenant divisée en deux, l'Orient sud-asiatique, qu'on peut dénommer Orient proprement dit, et l'Orient nord-asiatique, qu'on avait jusqu'ici dédaigné et qui au fond n'est pas de l'Orient, mais l'Asie véritable, au-delà du Taurus et de l'Himalaya. On peut en dire autant de l'Europe, où il faut aussi distinguer un Sud et un Nord, tous deux séparés par les Alpes. Cette distinction a pour le développement des arts plastiques une grande importance ; c'est dans ce but que je désire exposer, au cours des pages qui suivent, que le type de l'église à coupole en croix sur soutiens médians n'est indigène ni à Byzance, ni dans l'Orient, mais très exactement dans cette partie septentrionale de l'Asie et de l'Europe dont l'étude avait été jusqu'ici laissée de côté. Le Nord asiatique et européen ont jadis constitué une unité, alors que l'iranisme y dominait, comme l'hellénisme dominait dans le Sud. Ici je ne parlerai que d'un seul caractère typique, du *Temple du Feu* iranien, fait de briques crues, et de l'ancien temple slave en bois, qui sont de meme type, et précisément du type qui a persisté jusqu'à nos jours dans l'église à coupole en croix orthodoxe. J'espère qu'on regardera ce sujet comme digne d'étude, même si

(1) Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, p. 843 et suivantes.
(2) P. 747 et suivantes.

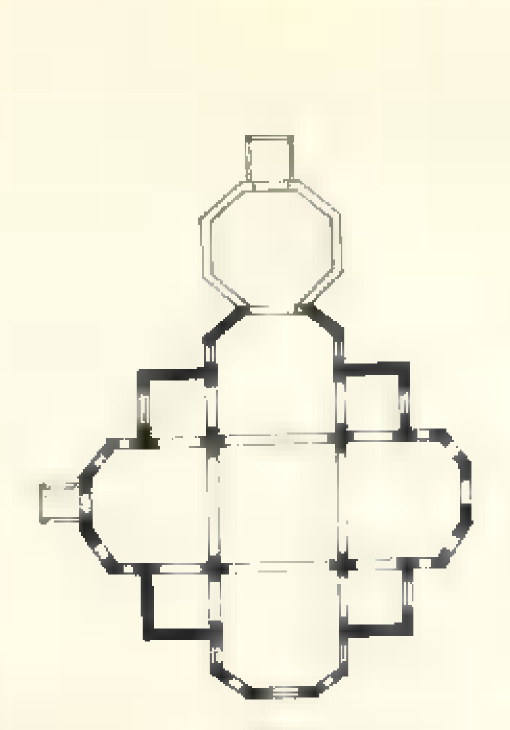


Fig. 1

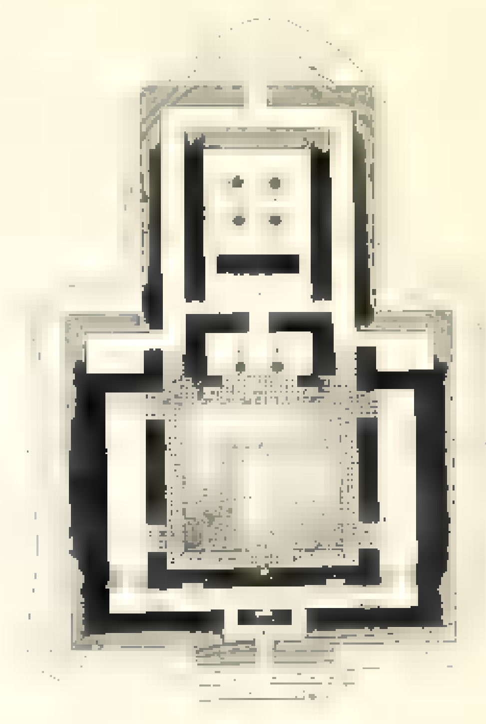


Fig. 2

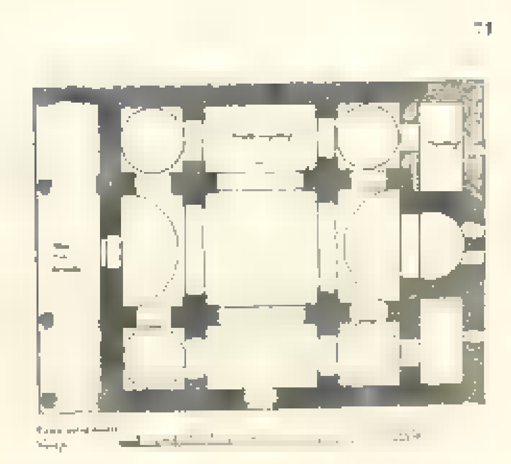


Fig. 3

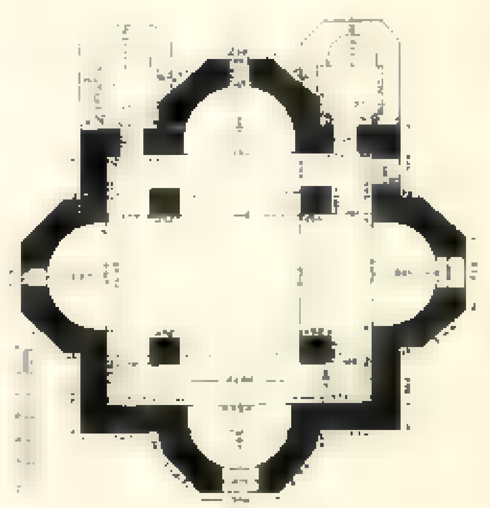


Fig. 4

Fig. 1 : Yekaterinodar : Eglise en bois; plan.
Fig. 2 : Suse : Temple à quatre piliers d'après *Dieulafoy*.
Fig. 3 : Resapha : Construction à quatre piliers; plan.
Fig. 4 : Bagaran : Eglise; plan.

les rapports proposés ne se fondent que sur des preuves encore assez faibles. Comme introduction à ce qui suit, on peut lire mon mémoire sur l'évolution de l'église à coupole en croix (1) paru en 1913 ; mais depuis j'ai appris à penser autrement.

Je prends pour point de départ des recherches qui suivent la forme fondamentale quadrangulaire, et je pose cette question : Comment se fait-il que, différant en cela du Sud européen, qui préfère la forme rectangulaire et le cercle, le Nord ait construit sur une base carrée? Jusqu'ici, personne n'a fait attention à l'importance de cette différence entre les murs en carré et les murs en rectangle ou en cercle. Pour se rendre compte de cette importance, on doit lire deux mémoires, l'un sur « l'art préroman des Slaves Occidentaux » (2), l'autre sur l'« histoire de l'art et les études byzantines » (3) où je ramène la construction en carré au blockhaus septentrional et l'explique par la pression exercée par des madriers de longueur moyenne identique sur l'élévation des murs (4). Je n'insisterai pas davantage ici sur ces travaux préliminaires et passerai de préférence aussitôt au problème de l'arrangement des quatre supports médians dans le cube en commençant par les exemples arméniens (5).

1° **Le cycle artistique arménien.** — Ici a été construit Bagaran, en 624-631 selon les inscriptions. La fig. 4, *Pl.* I, en donne le plan ; on y voit le carré de base, avec les quatre poteaux sur lesquels repose la coupole qui est soutenue dans les axes par la croix en voûte passant aux absides (6). Un autre procédé de soutènement est illustré par la construction à quatre poteaux devant les murs de Resafa, à la limite méridionale du cycle d'expansion arménien. La fig. 3, *Pl.* I, montre que les voûtes sont ici soutenues dans les axes par de petites coupoles dans les coins. Ce monument, qui est plus ancien que celui de Bagaran, appartient à l'époque du Sassanide al-Mundir (569-582) (7). Évidemment on ne pourrait décider quel est le type le plus ancien en ne se basant que sur ces deux exemples isolés. Mais il est important que l'inscription de Bagaran commence par : « dans la trente-quatrième année du roi Chosrav », et qu'il ressorte des autres données qu'il s'agit de Chosrav Parviz (590-628). A Bagaran, c'est donc un prince persan sassanide qui sert à fixer la date de cette église chrétienne. Je reviendrai plus loin sur ce point. Il semble bien que c'est le cube à conques avec quatre supports qui constitue le type le plus ancien (8), sans même tenir compte des hypothèses qu'il conviendra de développer plus loin. On connaissait déjà deux cas de bâtiments à quatre sup-

(1) *Die Entwicklung der Kreuzkuppelkirche*, Zeitschrift fuer gesamte Architektur, t. VI, 1913, p. 51 et
suivantes. Slavia, t. III, 1924, p. 392 et suivantes.
(2) Strzygowski, *Die vorromanische Kunst der Westslaven*, Byzantion, t. I, 1925, p. 555.
(3) *Die Kunstgeschichte und die byzantinischen Studien*, Posnan, 1926.
(4) Voir en outre maintenant: *Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala*, ont été examinés par moi dans
(5) Les doutes exprimés par Tchoubinachwili du point de vue géorgien dans mon livre sur
Armeniaca, t. I, p. 36 ; il a oublié que j'avais déjà discuté à fond les inscriptions
l'Arménie, p. 33.
(6) Pour plus de détails, voir mon ouvrage sur l'Arménie, p. 95 et suivantes.
(7) *Voir* mon ouvrage sur l'Arménie, p. 480 et suivantes.
(8) *Voir* mon ouvrage sur l'Arménie, p. 284.

ports sans conques, ni coupoles de coin, le *Prætorium* perdu de Musmyje, dont on doit la connaissance à de Vogüé, et le bâtiment situé en Arménie que décrit au quatrième siècle la *Vision d'Agathangelos*. J'ai pu ajouter un cas nouveau (1), le bâtiment occidental de l'église de la citadelle d'Amida (Diarbekir) ; et j'ai tenté ainsi d'établir une série évolutive, dont je reparlerai plus loin en étudiant le cycle iranien. Ce que j'ai dit autrefois de la coupole sur angles sera également démontré pour la coupole sur quatre piliers.

Or ce type du bâtiment à quatre supports ne se fait pas en pierre, comme c'est par exemple le cas dans les constructions de la région araméenne, ni en murs à remplissage central, comme dans les églises d'Arménie, mais, et c'est ce que j'ai déjà indiqué dans mon livre sur l'Arménie, par du bois ou des briques crues, c'est-à-dire par les mêmes matières premières qui sont en usage là où on construit des bâtiments à conque carrés extérieurement et avec application à cette partie extérieure d'arcs de soutènement. Pour démontrer l'exactitude de cette hypothèse de travail je commencerai par l'étude de la construction des églises orthodoxes.

2° **Le cycle slave oriental.** — On a dit que dans l'Europe orientale domine l'église à coupole sur quatre piliers centraux. Il en existe des milliers d'exemples parmi lesquels je n'en choisirai qu'un, le Snamenski Sobor de Nijni-Novgorod, qui date des dix-septième-quatorzième siècles (*Pl.* III). Les coupoles en oignon dorées sont réparties sur les quatre piliers intérieurs de telle manière que la coupole principale soit portée par eux alors que, par contre, les quatre petites coupoles sont situées selon les diagonales dans les espaces d'angle ; c'est donc le même arrangement qu'à Resafa. Je ne parle ici que de coupoles : mais la *Pl.* III permet de voir nettement qu'il ne s'agit pas ici de coupoles au sens qu'on donne à ce terme. Elles ne jouent aucun rôle dans la disposition intérieure et n'apparaissent que comme de minces tuyaux avec tambours de fenêtres ; les parties extérieures dorées et en forme d'oignon ne sont ici qu'un revêtement en bois. La véritable coupole ne pourrait pas exister sans soutènement. On l'a obtenu au moyen de quatre absides constituées par cinq côtés d'un octogone, ce qui est la forme typique de la construction en bois, alors que dans la construction en pierre l'abside est construite ronde à l'intérieur. L'exemple en pierre le plus connu est celui de l'église déjà citée de Bagaran. Un exemple septentrional, l'église Notre-Dame à Brandebourg, sur le mont Harlunger, a malheureusement été détruit (2).

Existe-t-il des églises de ce type qui soient en bois? J'en connais en Finlande, mais alors en relation avec le toit à chevrons. En Russie on n'a pas agi autrement que dans l'Europe occidentale : dès que les bois de construction devinrent plus rares par suite de la destruction des forêts, on remplaça les anciennes églises de bois par des églises de pierre et de nos jours on a honte de montrer une église en bois. Comme dans l'Europe occidentale, en Orient

(1) *Voir mon article dans les Monatshefte fuer Kunstwissenschaft*, t. VII, 1915, p. 156.
(2) *Voir les détails que j'ai donnés dans Armeniaca*, t. I.

aussi la science se refuse à admettre l'importance fondamentale de la construction en bois. Récemment, par exemple, les professeurs Alpatov et Brunov, de Moscou, ont pris nettement position, dans un « Rapport sur l'art russe ancien dans la recherche scientifique depuis 1914 » (1), contre toute tentative de dériver les caractères des constructions en pierre de ceux des constructions en bois. Je serais heureux de pouvoir persuader ces excellents savants que mes recherches sur l'Arménie (dont il n'est même pas fait mention dans leur *Rapport*) ainsi que celles de bien d'autres savants sur l'art occidental et slave méridional, doivent être prises au sérieux.

Ce que j'ai dit de l'importance des églises ukrainiennes dans mon livre doit être maintenant complété par ce que je dis dans le premier fascicule de la nouvelle revue *Armeniaca*. Le présent article part de ces travaux et développe une séquence d'idées sur lesquelles on peut se renseigner dans un livre de K. With (2).

La difficulté est incroyable de ce combat où chaque pas qu'on fait contre les conceptions classiques admises doit être gagné, même s'il est au profit du pays maternel ; en Russie, par exemple, on continue à tout faire partir de Byzance sans rien vouloir admettre d'original, et il en est de même du Nord en général puisqu'on a affirmé ici même (3) que l'art ancien si typique du Kouban, « malgré son caractère local et son éloignement territorial, est nécessairement lié à l'art méditerranéen ». Il se peut que mon livre *Altai-Iran* et que mon ouvrage sur l'Arménie soient restés complètement ignorés en Russie ; mais il se peut aussi que cette même lutte doive être continuée sur toute la ligne (4).

Le problème qui nous intéresse est celui de l'origine de l'église à coupole en croix. Malgré toutes les objections, on peut admettre que l'église à cinq coupoles sur quatre piliers dérive plus souvent de l'ancienne construction en bois que de la Géorgie, de l'Arménie ou de Byzance. Un exemple est fourni par l'église d'Yékaterinodar, dans la région du Kouban (Fig. 1, *Pl.* I), dont Krasowski reporte la fondation à 1649 ou tout au plus au début du dix-huitième siècle. Malheureusement la couverture n'a pas été donnée avec le plan. On trouvera d'autres renseignements sur cette église, et sur une autre église en bois à Novomoskowsk, dans la région du Don, puis sur une troisième à Staro-Tcherkask, mais qui a été refaite en pierre en 1709, dans un article de Schwieger (*Armeniaca*, t. I) auquel je dois ces renseignements. Ce qui importe, c'est que nous voyons ici exécuté en bois le type du cube à coupole soutenue par quatre conques sur quatre piliers intérieurs. Dira-t-on de nouveau que ces constructions en bois sont des imitations de constructions en pierre, comme on le fait volontiers pour pouvoir passer sous silence les faits fondamentaux que j'ai exposés dans diverses publications antérieures? Or, dans le cas donné, nous

(1) Alpatov et Brunov. *Die altrussische Kunst in der wissenschaftlichen Forschung seit 1914*, Zeitschrift fuer slavische Philologie, publiée par Vasmer, t. II, 1925, p. 474 et suivantes.

(2) With. *Typologie der Baukunst* ; t. I, *Tempel und Kirchenbauten*.

(3) *Revue des Arts Asiatiques*, t. III, 1926, p. 94.

(4) Pour ce cas particulier, voir *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, l'article introductif, et *Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas*, p. 52 et suivantes.

ne sommes pas uniquement limités par les preuves que donnent les églises en bois encore subsistantes.

3° **Le cycle artistique slave méridional.** — On constate le long de la côte dalmate que l'ancien art croate a, aux environs de l'an 1000, construit de préférence des bâtiments sur quatre piliers et parfois, notamment à Gradina, en subdivisant chacune des quatre parties en trois de manière à obtenir le type sur base douze. J'ai étudié en détail ailleurs ce système d'architecture (1) et fait remarquer que Jelic essaya de faire venir ces monuments à coupoles de la Perse. Mais nous avons aussi le droit d'examiner une autre hypothèse, à savoir que le point de départ a été le temple païen. Je la discute dans mon livre en croate et désire ajouter ici ce que Jelic a dit dans mon volume jubilaire (2) d'un Etat slave qui succéda à l'empire des Avares en englobant une partie de la Pologne et la Hongrie, d'après les historiens arabes du dixième siècle : entre l'Etat russe de Kiew et l'Etat slave occidental du roi Svatopluk se serait intercalée l'Artsanie, dont Jelic pense retrouver la capitale à Ardany, au pied du Petrosul, près Bistritz. Il juge ces renseignements confirmés par la coquille de Buela-Butaul du trésor de Nagy-St.-Miklos. Cette discussion n'a pour nous d'intérêt que dans la mesure où elle permet de supposer l'existence d'une voie à travers la Hongrie, c'est-à-dire différente de la voie du Danube par laquelle on fait habituellement venir les Croates vers l'Adriatique.

4° **L'ancien temple des Slaves.** — On a aussi peu l'habitude de compter dans l'Europe du Nord avec d'anciens temples et halls païens que dans l'Europe orientale avec d'anciens temples et d'anciennes salles de réunion. Pourtant Ainalov a déjà démontré l'ancienne existence en Russie non seulement d'images de divinités mais aussi de temples (3). Je m'en étais tenu jusqu'ici au texte bien connu de Saxo Grammaticus (4) et ne crois pas nécessaire de le reproduire de nouveau intégralement. Décisif est le fait qu'il a passé de la catégorie des textes plus ou moins dignes de confiance dans celle des textes absolument véridiques grâce aux fouilles que Carl Schuchardt a exécutées à Arkona et à Rugen et qui ont confirmé les affirmations de Saxo (5). La *Pl.* II représente le champ de fouilles de Schuchardt. On voit, à la pointe de la langue de terre malheureusement en partie détruite, des restes d'un temple qui correspondent exactement à la description de Saxo Grammaticus dans son *Historia Danica*. Il y avait quatre piliers ; mais on n'est pas certain de la forme de construction du toit (6).

Je ne suivrai pas davantage les traces de l'ancien temple slave, car le fait important est pour moi qu'il avait le même plan que celui qui a été utilisé plus tard par le christianisme slave oriental pour la construction de ses églises.

(1) *Essai sur l'évolution de l'ancien art croate* (en croate), Zagreb, 1927.
(2) *Studien zur Kunst des Ostens*, p. 152.
(3) Ainalov, dans la *Zeitschrift fuer slavische Philologie* publiée par Vasmer, t. II, 1925, p. 475.
(4) *Voir Armenien*, t. I, p. 21 et suivantes.
(5) Carl Schuchardt, *Comptes rendus* des séances de l'Académie prussienne des Sciences, Berlin, t. I, p. 756 et suivantes.
(6) *Voir Armenien*, t. I, 1926, p. 21 et suivantes.

Arkona : Champ de fouilles du temple de Svantovit.

Plus importante encore me semble être une trace différente, à laquelle j'ai fait allusion déjà dans mon livre sur l'Arménie, mais sans voir à ce moment son rapport avec d'autres faits, rapport extrêmement fécond.

5° **Le cycle iranien.** — Le temple à quatre piliers dont l'existence a été démontrée par les fouilles de Schuchardt a son exact parallèle dans un temple achéménide jadis découvert et déblayé à Suse par Dieulafoy et qu'il attribue aux débuts de l'ère chrétienne (*fig.* 2, *Pl.* I). On voit une cour d'entrée qui conduit à un vestibule à deux colonnes. Une porte située dans l'axe médian ouvre visiblement sur le temple proprement dit, où conduisent des couloirs latéraux. Le sanctuaire ainsi séparé du monde profane par des espaces latéraux est carré, de 10 mètres environ de côté, et avait quatre piliers formant, comme à Arkona, un petit carré central. Au centre même de ce deuxième carré était l'autel, ou, comme le pensait Dieulafoy, un socle pour une statue d'Anahit. A Arkona subsistaient encore des fragments de pierre de la statue de Swantovit que Saxo disait être en bois. Remarquable est le fait que les dimensions du temple d'Arkona correspondaient à peu de choses près à celles du temple de Suse.

Si l'on classe en série les faits connus de temples carrés à quatre piliers intérieurs (églises orthodoxes, temple slave, temple d'Anahit), on se trouve dans la nécessité d'admettre, comme nous le faisons, au cas où on ne voudrait pas se soumettre au fantôme de l'explication classique, qu'on est sur la trace d'une explication qu'on n'a pas le droit de laisser délibérément de côté comme on l'a fait à mon égard en Allemagne, en passant sous silence mes diverses publications. La question qui se pose est la suivante : est-ce que l'admission d'un lien entre les trois religions consécutives, perse, puis slave, puis chrétienne orthodoxe, est contraire au bon sens ; ou bien a-t-on de bonnes raisons d'admettre, en se basant sur les faits et sur les sources qui sont à la disposition des historiens de l'art, qu'il vaut mieux laisser de côté, fût-ce provisoirement, la théorie que le cube à coupoles orthodoxe et à quatre piliers vient de Byzance (ou de l'Arménie), et qu'il convient plutôt de le faire dériver de ses précurseurs païens ?

Pour répondre à cette question, je prends pour point de départ le problème de l'usage auquel servaient les quatre piliers du milieu. Saxo dit nettement qu'on pouvait les joindre au moyen de rideaux, afin de soustraire en temps ordinaire la statue du dieu aux regards de la foule. Tel a pu être aussi le cas chez les Achéménides, qu'il s'agit de l'image d'une divinité ou seulement d'un autel. En tout cas, le lieu de culte était « enveloppé » et les rideaux étaient tantôt joints, tantôt tirés. Je suppose que les autels du Feu à Naksch-i-Rustem (*Pl.* III) dans la montagne, près de Pasargadae, munis de quatre piliers de coin réunis de part et d'autre par un arc en cintre, donnaient aussi l'impression du centre d'un temple. Nous devrions alors nous représenter le carré avec un toit en coupole ouverte et au milieu de ce temple un monument cubique à quatre piliers de coin réunis par des cintres, entre lesquels tombaient des rideaux, et au centre desquels se trouvait le foyer sacré ou le lieu de culte.

Je renvoie à ce propos à mon livre (1), où j'ai discuté l'origine de la voûte à côtes dans sa relation avec ce type de construction, mais sans insister encore, autant que maintenant, sur le rôle de la construction en bois (2), ni sur l'espace central délimité par les quatre piliers munis de rideaux que l'on peut regarder comme le prédécesseur du ciborium d'autel bien connu des églises chrétiennes. Mais, pour le moment, on ne saurait décider si cette construction à quatre piliers était ou non en rapport, dès les débuts, avec la coupole. Dans le blockhaus à pyramide sur coins, elle existait en puissance et apparut lorsque les limites imposées par la matière première, à savoir la brique crue, furent dépassées (3). Avec ces observations concorde le fait, déjà signalé antérieurement (4), de l'utilisation de la coupole sur angles dans la région ukrainienne où ce type apparait antérieurement à l'époque chrétienne ukrainienne. Ce toit sur angles des Slaves o[illegible]aux appartient plutôt à un cycle de civilisation qui a, semble-t-il, englob[illegible]ssi l'Iran et l'Inde et prouve de très anciennes relations qui sont d[illegible]s de remarque et dont j'ai également parlé dans mon ouvrage sur l'Arménie.

Il conviendrait d'intercaler ici un paragraphe spécial sur les rapports entre la maison divine et la maison humaine. Il semble assez évident que le temple à quatre piliers intérieurs dérive de la maison d'habitation où le foyer se trouve au centre entre quatre piliers (*megaron*). On est donc fortement tenté d'en faire dériver le temple du Feu. Sur ce point, je renvoie aux observations de Schwieger (5). Mais il faudrait savoir si les Iraniens bâtissaient des maisons à quatre piliers intérieurs lorsqu'ils pénétrèrent dans la région où nous les trouvons installés historiquement, si donc ils ne commencèrent à construire des temples de cette sorte que dans le Sud ; ou si, au contraire, ils possédaient déjà auparavant cette forme de construction en tant que caractéristique de leurs temples. De même, il faudrait des recherches plus approfondies pour déterminer si le temple slave (ou l'église) avec quatre piliers intérieurs appartient à l'art spécifiquement populaire, ou s'il est un chaînon de la ligne évolutive qui va du temple iranien au temple slave et chrétien.

6° **Construction en briques crues et temple du feu.** — Si jusqu'ici nous avons mis au premier plan de notre recherche la construction en bois, il nous faut maintenant revenir à notre point de départ et chercher si la construction en briques crues et le pays où on la trouve n'ont pas participé à cet arrangement dont nous avons parlé à propos du temple de Suse, qui est, il est vrai, construit en pierre. Dieulafoy admettait qu'au centre des quatre piliers il y avait eu une statue ; mais j'ai déjà montré (6) qu'il s'agissait d'un temple du Feu. Si on y ajoute les autels du Feu achéménides de la montagne près de Pasargadae, on ne saurait douter davantage ; et il y a seulement lieu de se

(1) *Voir Armenien*, p. 442 et 694 ainsi que p. 828.
(2) Compléter avec *Armenien*, t. I.
(3) *Voir Armenien*, p. 149, 601 et suivantes.
(4) *Voir Armenien*, p. 615 et suivantes.
(5) *Voir Armenien*, t. I, p. 39 et suivantes.
(6) *Voir Armenien*, p. 639.

demander si ces monuments étaient en pierre, ou s'ils ont été transposés d'une autre matière première dans le rocher voisin.

En 1912 j'ai fait envoyer par mon Institut une expédition dans le Khorassan qui devait, en continuant l'œuvre commencée dans mes livres sur *Mchatta* et *Amida* où j'indiquais l'Iran comme point de départ, déterminer s'il existait encore dans ce pays des monuments préislamiques ou datant des débuts de l'Islam. La conclusion la plus importante de cette expédition fut la preuve de la prédominance de la construction à coupole sur base carrée dans le système de construction encore en usage chez les paysans de l'Iran, en briques crues. Les résultats de l'expédition ont été mis en œuvre dans mon livre sur l'Arménie, et j'ai montré que la construction arménienne des églises avec la coupole sur cube devait être probablement dérivée d'influence iraniennes (arsacides). L'autonomie et l'agrandisseme[illegible] d'une construction en briques crues a pu conduire, aussi bien qu'en Armé[illegible] pour les églises, dans l'Iran même à la construction de temples mazdéens [illegible] soutènement par conques.

Cette hypothèse manquait encore de preuves directes. Ceci ne saurait étonner, car la technique des briques crues (1) a fait que les monuments ont disparu ; et d'autre part, ceux qui possèdent le monopole des fouilles en Perse n'ont pas encore fait de recherches dans ce sens. Mais comme on possède des documents écrits sur des temples du Feu, il reste la possibilité d'admettre, non seulement qu'il a existé des temples du Feu en champ libre, mais aussi que la forme de construction iranienne a passé du mazdéisme dans la construction des églises chrétiennes en Arménie. Ces documents ont été analysés par E. Herzfeld ; il les a utilisés pendant son voyage, en 1925, dans le Seistan et l'Iran pour étudier les restes de temples du Feu et il vient de donner (naturellement sans faire allusion à l'expédition de Vienne) un rapport sur ses trouvailles (2). Dans la plaine de Farachband (dans le Fars, non loin de Firuzabad) il a découvert des ruines sassanides et parmi elles un groupe qui, d'après sa forme, est nommé Tshahartaq, « Quatre arcs ». « Ce sont les ruines des Temples du Feu que Mihrnarseh, grand vizir de Yazdegird I et de Bahram V, a fait construire dans le district de Giré. Le système de construction, à savoir une coupole sur quatre trompes de coin et quatre piliers entourés d'un couloir étroit, donc une crypte, se retrouve exactement semblable dans le Séistan et le Khorassan. Toutes ensemble, ces ruines prouvent enfin avec certitude que nous avons affaire à des Temples du Feu dont la forme nous était entièrement inconnue, bien qu'on eût déjà supposé que le Rchuarqapu, c'est-à-dire la ruine nommée Tétrapylon de Qasr i Shirin, était un temple du Feu. »

Fort bien. Mais, et Suse? Et mon livre sur l'Arménie? Le temple du Feu n'apparaît-il que sous les Sassanides? Car ce système de construction apparaît

(1) Lire à ce propos Pierre Loti, *Vers Ispahan*.

(2) E. Herzfeld, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, nouvelle série, t. V, 1926. Je laisse de côté les indications sur des temples du Feu sporadiques et ne cite que le passage de la p. 256 relatif à la Perse méridionale.

déjà deux fois dans le palais achéménide de Persépolis, dans les péristyles des deux terrasses.

Herzfeld signale aussi toute une série de Temples du Feu dans le Séistan et le Khorassan, et trois dans le Shahristan. Il interprète aussi le bâtiment central de Kuh i Qaja (1), comme un Temple du Feu, et il regarde comme une découverte fondamentale celle des ruines d'un bâtiment à coupole sassanide du troisième siècle à Kaleh i dukhtar sur la route de Turbat à Mashhad. Je reviendrai sur ceci ; mais c'est alors seulement qu'il admet enfin que ces bâtiments sont des Temples du Feu ; il prétend que jusqu'ici on n'en savait rien et que tout ceci était inconnu pour lui, qui ne veut absolument pas admettre que l'Iran ait pu être un point de départ artistique. D'où la polémique poursuivie dans la revue *Islam*. Or, il y a longtemps que j'ai vu tout ceci en partant de l'Arménie, tout comme j'avais vu, en prenant pour point de départ Mchatta, ce que Herzfeld (dans la revue *Der Islam*) prétendait faire venir de l'Egypte. Tout comme Samarra a dû le rendre raisonnable dans les problèmes d'ornementation, de même eût dû le rendre raisonnable la découverte des Temples du Feu. Mais il n'y a pas grand'chose à faire, car Herzfeld introduit la politique dans les questions de science, pour parler doucement. Peut-être ne passe-t-il sous silence, dans le cas présent, les temples achéménides que parce qu'ils étaient à coupole et que par suite sa théorie de la dérivation de la construction à coupole de la Grèce serait réduite à néant (2).

J'ai déjà montré que la construction en coupole est dérivée des coupoles sur coins de la construction carrée en bois par transposition à la construction en briques crues et qu'elle est alors allée vers l'Occident pour aboutir à Sainte-Sophie et à Saint-Pierre. Au point de vue matériel, il est important, comme on l'a montré dans les résultats de la première expédition viennoise, que dans toutes ces régions domine la construction en briques crues. C'est de là qu'est probablement née aussi la construction en absides ou en conques, puis comme moyen de soutènement de coupoles libres plus grandes, évolution qui se laisse constater encore très exactement en Arménie, et enfin (selon la direction du soleil levant, ou de la lumière du matin) comme abside de culte proprement dite sous la forme qui a régné dans le christianisme. La construction en triconque de Mchatta semble proche du Temple du Feu, quoiqu'on y ait découvert des statues.

7° **L'abside**. — Cette théorie de l'origine de l'abside à partir de la conque de soutènement du Temple du Feu est fondée sur des faits appartenant au domaine des mosaïques chrétiennes, comme je l'ai déjà dit auparavant (3). Ici je n'indiquerai que quelques faits qui ont été mis mieux en valeur depuis. Les absides orientales des Temples du Feu ont dû représenter des paysages Hvarenah, où l'on pouvait voir, au-dessus d'une bande de terre et d'une

(1) *Voir Armenien*, p. 561.
(2) *Voir Armenien*.
(3) *Voir Armenien*, p. 342, 343 et suivantes ; *Ursprung der christlichen Kirchenkunst* ; *Die Landschaft in der bildenden Kunst des Nordens*.

En haut : Novgorod : Snamenski Sobor ; vue extérieure.
En bas : Pasargadae : Autels du Feu dans la montagne (*d'après Dieulafoy*).

deuxième bande d'eau, l'atmosphère infinie où voguait le nuage coloré de l'aurore, avec peut-être la roue, qui est plus tard devenue la croix. On doit insister sur ceci que dans ces paysages de l'abside des Temples du Feu il n'y avait pas à l'origine de représentations humaines. Je ne parlerai pas ici des éléments qui ont été introduits ultérieurement dans ces paysages dans les églises de la cour des dynasties persanes (1).

L'observateur spécialisé qui entreprend des études sur les arts plastiques avec des conceptions classiques [redacted] qui par suite regarde d'abord la représentation humaine comme le moyen fondamental d'expression, dès qu'il étudie le Nord et l'Est, est pourtant forcé de reconnaître que dans ces pays le paysage joue le même rôle que la figure humaine dans le cycle méditerranéen. Le foyer de cette tendance semble avoir été le mazdéisme ; c'est lui qui a attribué au paysage ce sens figuré qui a tant contribué à son expansion. Un paysage rocheux mazdéen encore presque pur nous a été conservé dans l'abside de Sant' Apollinare in Classe, à Ravenne ; il suffit d'y supprimer le saint patron et l'indication de la Transfiguration. Wickhoff a essayé (2), sans s'en douter, de dessiner un paysage Hvarenah de ce genre d'après le *Titre* de la basilique Saint-Félix construite en 400-403 par Paulin de Nole ; la *Pl.* IV en donne une reproduction. Tout aussi précis est le paysage sacré de la mosaïque du cinquième siècle qui représente le Bon Pasteur dans le tombeau de Galla Placidia, ainsi que les paysages des Évangélistes et du Moïse, enfin celui de l'abside de San Vitale, à Ravenne. A Rome, dans l'église des saints Cosme et Damien, il suffit, comme dans la représentation de la vision de Jeshin Sozu dans le temple de Serinje, à Kioto, de supprimer les saints chrétiens ou bouddhistes pour se trouver en présence d'un beau paysage d'aurore. Le paysage à fleuve de Sainte-Marie Majeure et de Saint-Jean de Latran fournissent aussi, sans les figures, d'excellents exemples. Il faut leur comparer le célèbre miroir avec le mont Meru au milieu et les quatre continents. Tout ceci devrait être connu maintenant, alors qu'il a paru une traduction anglaise et une traduction suédoise de mon livre sur les Origines de l'art ecclésiastique chrétien (3).

Mais ce qu'on ne comprend pas, c'est le rôle si important joué par l'aurore dans le culte, et ceci au point que le « nuage coloré » ne manque dans presque aucun paysage « sacré ». Il semble qu'au début ce ne fut pas tant le moment de la journée qui a déterminé le culte de l'aurore, que la période de l'année dont parlent encore les Védas, en rappelant le pays d'origine des Aryens immigrés dans l'Inde, et qui durait trente jours. Ce seraient donc des représentations de l'Extrême Nord qui auraient été transposées dans l'art décoratif de l'abside du Temple du Feu (4). On ne pouvait d'ailleurs pas com-

(1) *Voir* sur ce point mon article *Die sassanidischen Kirchen und ihre Ausstattung*. Monatschrift fuer Kunstwissenschaft, t. VIII, 1915, p. 343 et suivantes.

(2) Wickhoff, *Roemische Quartalschrift*, t. III, 1889, p. 169.

(3) *Voir* aussi mes *Landschaften der bildenden Kunst des Nordens*.

(4) *Voir* pour une réunion des textes des Védas et de l'Avesta auxquels je fais allusion : Bal Gangadhar Tilak, *The arctic home in the Vedas*, 1903, [redacted] un extrait dans Biedenkamp, *Der Nordpol als Völkerheimat*, 1906, p. 70.

prendre pourquoi, des divers moments de la journée, c'est précisément l'aurore qui a acquis une si grande importance dans tous les courants artistiques qui sont en relation avec le Nord et avec l'Iran. Aussi a-t-on interprété parfois (Woelfflin) la célèbre Aurore de Dürer, à Vienne (Tous les Saints) comme un coucher de soleil. Mais, maintenant, nous avons découvert la véritable cause de la prédominance des aurores et en même temps nous avons découvert une voie qui explique la survivance chez Dürer et Jacob Boehme d'un courant millénaire d'évolution qui prend sa source dans le domaine de l'art iranien et de ses aires d'expansion. Ce n'est pas l'art allemand, ou un artiste isolé, qui ont introduit l'aurore, ni davantage l'art iranien à lui seul, mais le Nord en sa totalité ; il a transformé le phénomène naturel en une représentation artistique dès une époque où les habitants du Sud le regardaient comme habité encore par des sauvages, ou tout au moins par des barbares et des primitifs.

Je crois que ces indications suffisent à prouver que nous devons étudier de nouveau avec le plus grand zèle les pays qui furent la patrie des Celtes, des Germains et des Slaves, et rechercher quelles ont été dans les divers domaines les influences exercées par la situation, le sol et la race.

Pour nous représenter comment étaient décorés à l'intérieur les Temples du Feu, il nous faut faire appel, comme pour l'abside, aux mosaïques chrétiennes et il nous faudra aussi faire appel à la comparaison ; nous savons que les piliers étaient réunis par des arcs (Taq i bostan). Pour la décoration de la coupole, il faut considérer le baptistère de Naples, d'abord à cause des trompes et aussi à cause de la roue à croix qui est si fréquente au zénith des coupoles à mosaïque ; pour le sol, on peut comparer les paysages à fleuves en fresque comme on en a retrouvé dans les constructions sous roche du bassin du Tarim en transposition bouddhiste.

8° **Relations entre l'Europe orientale et l'Iran**. — Toutes ces traces indiquent une continuation de l'axe des mouvements inaugurés lors du déplacement des Indogermains entre le Nord d'une part, l'Europe orientale et l'Iran d'autre part. Mais, comme de juste, ce que j'ai dit ici de l'art slave ancien et de l'iranisme est tellement en dehors du cycle d'idées des « historiens de l'art », qu'ils feront bien de réfléchir à ce que Vasmer a dit de l'emplacement le plus ancien des Slaves (1). Ils doivent aussi se reporter à mon livre sur l'Arménie ; et ils seront alors en mesure d'étudier les faits avec moins de parti-pris. Vasmer admet (2) une population en majeure partie iranienne dans la Russie méridionale au moins à partir du huitième siècle avant Jésus-Christ, jusqu'au quatrième après. Il ne se fonde pas sur l'histoire de l'art mais sur des traces linguistiques chez les Cimmériens, les Scythes et les Sarmates. On comparera, pour la période postérieure, les résultats auxquels est arrivé

(1) Vasmer, *Untersuchungen ueber die aeltesten Wohnsitze der Slaven*, I, *Iranier in Suedrussland*, Veroeffentlichungen des baltischen und slavischen Instituts an der Universitaet Leipzig, t. III.
(2) *Loc. cit.* p. 59.

Bugge en étudiant le rôle commercial des Vikings (1). L'existence d'une ancienne communauté englobant l'Europe orientale et l'Asie occidentale a été prouvée aussi d'un autre côté; ainsi J. Peisker a montré (2) que les « scènes (3) cultuelles » de la nature des Slaves, munies de coulisses, depuis l'Orient jusqu'à l'Adriatique, ont un caractère mazdéen prononcé : on y voit une montagne sacrée avec un grand panorama à gauche, un rocher sauvage à droite, des eaux furieuses (golfe, fleuve, ruisseau ou source). Ainsi à Rugen on voit à gauche : la montagne Arkona avec le temple de Sventovit ; à droite : une paroi rocheuse, la caverne de l'enfer et la caverne du Diable ; entre les deux : un golfe de la mer qu'il faut comparer à cinq autres scènes cultuelles (quatre en Styrie, la cinquième dans le Palatinat rhénan, près de Dahn) où se trouve contre la montagne une église de saint Vit (en slave Sveti Vid, vieux Vid, Sventovid) ou une chapelle de l'archange saint Michel, vainqueur du Dragon ; et chaque fois il y a à droite une paroi rocheuse, un Saut de la Pucelle (en slave Devin Skok). Mais ici, comme le montre le thème du Diable, le mot *déva* ne signifie pas jeune fille (slave *deva*) mais Satan (mazdéen *daeva*). Le mot Sventovit serait d'ailleurs, selon Peisker, inexplicable par des radicaux slaves et pourrait lui aussi être mazdéen, par exemple *spento vi daevao dat*, c'est-à-dire « la loi établie par le saint contre les Daevas ». Les Slaves mazdéens n'auraient pas compris ces mots étrangers et les auraient, par étymologie populaire, divisé en deux, le dieu Sventovid, avec l'épithète de *vojvoda*, conducteur de l'armée ; or, c'est en effet ce qu'était Arkona (4).

Si toutes ces indications encore fragmentaires pouvaient être confirmées et classées ensemble, et si nous devions nous représenter le Nord de l'Europe au sens étroit comme ayant été en relation directe avec le mazdéisme, tout comme le Sud l'a été avec l'hellénisme (5), il nous faudrait, pour étudier les débuts du christianisme dans le Nord, tenir compte non pas tant de l'opposition entre Rome et Byzance que de celle entre christianisme et mazdéisme. On doit surtout se fonder ici sur certaines transformations d'églises en Russie, antérieures à la domination mongole, qui sont à l'extérieur entièrement recouvertes de fresques provisoirement inintelligibles, représentant des animaux, des filets doubles et des personnages humains isolés. Ces faits n'appartiennent pas, il est vrai, au domaine du problème limité que nous étudions ici, à savoir la construction à quatre piliers, mais bien à celui de la décoration de ces bâtiments.

9° **Décoration**. — Il a été reconnu que dans l'Iran, la maison d'habitation

(1) Bugge, *Die nordeuropaeischen Verkehrswege im fruehen Mittelalter und die Bedeutung der Wikinger fuer die Entwickelung des europaeischen Handels und der europaeischen Schiffahrt*. Vierteljahrsschrift fuer Socialwissenschaft und Wirtschaft, t. IV, 1905, p. 227.

(2) J. Peisker, *Pfaelzisches Museum*, 1925, p. 294.

(3) Au sens théâtral.

(4) L'article de Peisker sera publié sous peu, remanié et augmenté dans les *Blaetter fuer Heimatkunde*, Graz, 1926, t. IV, nos 7/8 sous le titre : *Teufel, Jungfernsprung und Verwandtes*.

(5) Sur les relations avec les Germains, voir mon *Altai-Iran*, p. 173 et suivantes et *Armenien*, p. 577, puis *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, à l'index s. v. Mazdaismus, enfin le mémoire sur la *Germanische Halle und slavische Kuppel* dans *Wirth: Typologie der Baukunst*, I, *Tempel und Kirchenbauten*.

est placée sous la protection de la puissance et de la bonté de Dieu, de Hvarena (1). Aussi la façade de Mchatta représente-t-elle la protection que Hvarena accorde aux habitants ou aux visiteurs du bâtiment (2). Il en est de même encore dans les fresques chrétiennes de Achthamar des années 915 à 921 (3). Il est probable que les Temples du Feu étaient eux aussi décorés de thèmes relatifs à Hvarena. Quand on lit dans les livres de Troubetzkoi et d'autres savants que les Russes se sont arrangés pour que leurs monuments religieux manifestent, par leur décoration tout entière et en rapport avec la nature environnante, sous une forme unifiée, la conception religieuse du peuple russe et symbolisent, au sens ecclésiastique, l'univers entier, la partie occidentale représentant l'enfer (4), la partie orientale le Paradis, le milieu, la terre, on est obligé de penser à un lien entre le christianisme oriental et le mazdéisme (5). Sans doute les éléments de ce lien ne sont plus, de nos jours, très faciles à discerner, parce que l'art primitivement non imagé des chrétiens orientaux a été déplacé par la représentation sémito-grecque des événements bibliques. Alpatov et Brunov ont raison de dire, dans le *Rapport* cité ci-dessus, que les églises russes ne doivent pas être comprises formellement. Il faudra partir des fresques des églises de Wladimir et de Jurjiew polski pour tenter de démontrer le rapport avec des représentations préchrétiennes plus anciennes (6).

10° **Le mazdéisme.** — Le savant qui étudie les arts plastiques rencontre à chaque pas en Asie des traces d'une religion universaliste disparue, semblable à celle qu'il doit admettre pour le Nord de l'Europe. Il lui apparaît aussi que toutes deux étaient proches l'une de l'autre par l'opposition éthique de la Lumière et de la Ténèbre, du Bien et du Mal ; et il lui semble que le taoïsme en Chine, comme les grandes religions de l'Inde, puis dans l'Asie antérieure, le christianisme et l'islam n'ont pu se former que par l'avancée dans l'Iran des peuples septentrionaux qui constituèrent un milieu fécond à tous les points de vue. Certes, dans l'Iran même, il lui est impossible de suivre ces traces de près. Que le mazdéisme soit plus ancien que la réforme de Zoroastre et sa transformation en religion d'État par les mages, semble certain ; mais c'est précisément pour cette période antérieure que le savant en est réduit à des inductions comme celle-ci, entre autres, que le paysage représenté sur la coupe en argent de Maikop du 3e/2e millénaire a été sacrée à cause de la métamorphose en animaux, et par suite de la présence d'un type qui apparait plus tard comme dominant dans l'Iran et qui existe déjà dans le Nord à une époque très reculée (7).

(1) *Voir Armenien*, p. 629.

(2) *Voir Ursprung, etc.*, p. 101 ; en outre *Orpheus und verwandte iranische Bilder*, dans Kern, *Orpheus*, p. 60 et suivantes, et *Das Schicksal der Berliner Museen*, dans *Preussische Jahrbuecher*, 1936, p. 163 et suivantes.

(3) *Voir Armenien*, p. 82, 189 et suivantes.

(4) *Voir Armenien*, p. 633 et *Ursprung*, p. 150 et suivantes.

(5) Voir la bibliographie de la question dans Vasmer, *Zeitschrift fuer slavische Philologie*, t. II, 1925, p. 505.

(6) *Voir* sur ce point *Armenien*, p. 721. Une thèse de F. Hall, acceptée à Vienne en 1914, *Russische Bauplastik von Vladimir-Suzdal* est signalée par l'éditeur Wasmuth comme devant paraître dans les *Veroeffentlichungen des Kunsthistorischen Instituts* de l'Université de Vienne.

(7) *Voir Jahrbuch der asiatischen Kunst*, t. I, p. 1 et suivantes.

En haut : Basilique de Saint-Félix : Mosaïque de l'abside (*d'après Paulin de Nole*).
En bas : Maïkop : Vase d'argent, le paysage sacré.

Ce ne sont pas les monuments mazdéens des Achéménides aux Sassanides, leurs palais, leurs reliefs sur rochers, qui peuvent nous guider ici, mais plus précisément les impressions qui nous viennent de l'Est, du Sud, de l'Ouest et du Nord, et qui nous obligent sans cesse à chercher nos éléments d'évaluation de tous les côtés à la fois.

Dans le présent article, on a parlé des traces encore discernables chez les Slaves et peut-être aussi chez les Germains de l'Europe septentrionale laissées par les « scènes (1) cultuelles mazdéennes ». Ces faits donnent la possibilité de faire une recherche parallèle dans l'Iran, afin de voir si là aussi il n'y a pas eu des « scènes cultuelles » semblables sur des montagnes des deux côtés d'un cours d'eau. Peisker signale une localité de ce type d'après Marquart dans le massif entre l'Iran et la steppe turcmène, et dessine ce type comme suit :

Montagne (et Dieu), Mazdoran ;

Rocher (et Démon), Ahriman, Dev ou Karadagh et autres semblables ;

Entre les deux : rapides d'un fleuve.

Il semble parfaitement possible que, dans l'Iran proprement dit, il y ait eu toute une série de localités qui ont pu servir de « scènes cultuelles », mais qui doivent encore être étudiées de près. Ainsi, en premier lieu, la ruine dont il a été parlé ci-dessus d'un bâtiment à coupole du troisième siècle, à Kaleh i dukhtar et au-dessus, Kaleh i pisar, à l'extrémité d'une gorge par où passe un ruisseau. Ces mêmes noms ont été rencontrés par Herzfeld (2) appliqués aux ruines de deux forteresses dans une gorge du Fars qui descend vers Firuzabad. Le Takht i Rustam découvert par l'ambassadeur britannique en Perse (3) auquel on se rend en partant de Téhéran, devrait aussi être étudié du point de vue des « scènes cultuelles » mazdéennes. Au centre de toutes ces recherches se trouve le Temple du Feu. Il a agi dans de très nombreuses directions, surtout sur le christianisme, comme je l'ai démontré dans mes publications antérieures ; mais dans le présent article, j'ai dû laisser de côté l'étude de son action sur le bouddhisme et sur l'islam, de même que je n'ai pu parler que du mazdéisme dans l'Europe orientale. J'étudierai ultérieurement l'extension de ce culte du Feu vers l'Occident et les voies par lesquelles elle se fit (4).

(Trad. A. van Gennep.) JOSEF STRZYGOWSKI.

(1) Au sens théâtral.

(2) *Loc. cit.*, p. 253.

(3) *Zeitschrift der Deutschen Morgenlaendischen Gesellschaft*, t. V, p. 255.

(4) Sur le plan général de toute cette recherche, voir mon livre *Die Krisis der Geisteswissenschaften*, 1923.

QU'EST-CE QUE LE TCH'AI YAO ? (1)

Il y a vingt ou trente ans, les collectionneurs ne pouvaient pas encore choisir parmi les résultats des fouilles qui nous ont fourni des spécimens datant des dynasties T'ang, Han ou Tcheou, ou même de l'époque préhistorique ; en ce temps-là n'étaient pas accessibles non plus les monceaux de déchets de fabrication des céladons, des Kien-Yao, ou de l'apogée de la céramique coréenne ; aussi le mot Tch'ai Yao, ou céramique des Tch'ai, était-il l'objet d'interprétations sans cesse renouvelées et d'hypothèses successives.

Sur un point, cependant, on était d'accord, à savoir qu'il s'agissait d'une porcelaine très primitive (le terme porcelaine pris au sens chinois), qui se faisait vers la fin de la dynastie des Tcheou (951-960), bien qu'il y eût des auteurs pour la regarder comme plus ancienne encore. On était d'accord aussi pour dériver son nom du dernier empereur de la dynastie Tcheou, Chi-Tsong (954-961), qui appartenait à la famille Tch'ai ; et sur ceci, que l'antiquité de sa facture était prouvée par sa couleur bleue, « bleue comme le ciel après la pluie quand il se montre entre les nuages ».

Au seizième siècle, Chang Ying-wên dit déjà, dans son *Ch'ing pi tsang*, que la porcelaine Tch'ai ne se trouve plus : « J'ai vu un jour, dit-il, un fragment qui était serti dans une boucle de ceinturon ; sa couleur était « brillante » et correspondait à la célèbre description, mais la contexture elle-même de cette porcelaine était épaisse. » (Cité par R.-L. Hobson, *Chinese Pottery and Porcelain*, t. I, p. 41).

Comme les spécimens en avaient disparu entièrement, il se créa bientôt des légendes sur cette porcelaine : on lui attribua les propriétés les plus merveilleuses, et chacun crut l'avoir découverte à nouveau, l'un dans telle porcelaine claire, verdâtre-bleuâtre, l'autre dans telle autre transparente, bleu clair, jusqu'à ce que furent découvertes les poteries vert irisé du temps des Han, puis les statuettes funéraires, à la plastique élégante, chevaux, chameaux et danseuses, qui firent dédaigner tous les tessons de porcelaine Tch'ai.

Pour aller au fond des choses, le mieux est de citer d'abord un passage de Stanislas Julien (*Histoire et Fabrication de la Porcelaine chinoise*, chap. XIII) où il parle de la porcelaine des Tch'ai (p. 11) parce qu'il contient tout ce qu'on sait sur ce sujet.

---

(1) *Voir* Planche V.

« C'étaient des porcelaines qu'on fabriquait au commencement de la période Hien-te (954) du règne des Tcheou des cinq petites dynasties.

» Elles provenaient du nord, savoir de Tching-tcheou, dans la province du Ho-nan. Ce pays était favorable à la fabrication de la porcelaine. On les appela Tch'ai-yao, parce que Tch'ai était le nom de famille de l'empereur Chi-tsong, de la dynastie des Tcheou. A cette époque on les nommait aussi Yu-yao ou porcelaines impériales. Mais quand les Song furent montés sur le trône (l'an 960 de J.-C.), on commença à les distinguer par le nom de Tch'ai-yao. Ces porcelaines étaient bleues comme le ciel, brillantes comme un miroir, minces comme du papier, et sonores comme un k'ing (instrument de musique en pierre). Elles étaient lustrées et d'une finesse charmante. Il y en avait qui se distinguaient par la finesse de leur craquelure et la pureté de leur couleur. Elles effaçaient, par leur beauté, toutes les porcelaines précédentes ; seulement un grand nombre de ces porcelaines avaient sous le pied une terre grossière de couleur jaune (1).

» On lit dans l'ouvrage intitulé Thang-chi-sse-khao : « Les porcelaines » appelées Tch'ai-yao ont pris naissance dans le pays de Pien (aujourd'hui » Khai-fong-fou, dans la province du Ho-nan). La tradition rapporte qu'à » cette époque (vers 954), l'empereur Chi-tsong, ayant été prié d'indiquer le » modèle (c'est-à-dire la couleur) des vases qu'on devait fabriquer pour son » usage, écrivit sur le placet : « qu'à l'avenir on donne aux porcelaines la » teinte azurée du ciel, après la pluie, telle qu'elle apparaît dans les intervalles » des nuages ».

» Les personnes qui jugent aujourd'hui du mérite des différentes porcelaines, les classent constamment ainsi : 1º Tch'ai-yao, les porcelaines de Tch'ai ; 2º Jou-yao, celles de Jou-tcheou ; 3º Kouan-yao, celles des magistrats ; 4º Ko-yao, celles du frère aîné, c'est-à-dire de Tchang aîné ; 5º Ting-yao, celles de Ting-tcheou ; mais, depuis bien longtemps, les porcelaines de Tch'ai sont devenues introuvables. Lorsqu'on a le bonheur de se procurer un vase brisé ou seulement de menus fragments de cette espèce de porcelaine, on en fait des ornements de bonnet, des chapelets, des objets de curiosité. Ils sont en effet dignes d'une grande estime.

» Suivant une opinion ancienne, « les fragments de porcelaine de Tch'ai » éblouissent les yeux comme des pierres précieuses et leurs éclairs auraient pu » détourner une flèche (*sic !*). »

» Il est possible, ajoute l'auteur, qu'elles fussent brillantes comme des diamants ; quant à détourner une flèche, on n'est pas obligé de le croire. Ces expressions emphatiques montrent combien ces porcelaines étaient rares et estimées. »

Si nous classons les caractères principaux de cette porcelaine, nous constatons qu'elle était :

---

(1) L'auteur veut parler de la terre jaune qui sert de support aux porcelaines pendant la cuisson et dont une partie reste attachée au pied du vase ; c'est ce que nous apprend le texte chinois, liv. IV, fol. 10.

1º Bleue comme le ciel après la pluie entre des nuages ;

2º Lisse comme un miroir ;

3º Sonore comme la pierre à musique.

Je n'attribue pas une grande importance au caractère « mince comme du papier » et n'y vois qu'une épithète poétique du même ordre que les nôtres « mince comme une coquille d'œuf » ou « mince comme une feuille » quand nous parlons de porcelaines ou de verreries, bien que l'idée centrale soit exacte, à savoir qu'il y a une différence entre ces porcelaines ou ces verreries et celles de fabrication commune, qui sont plus épaisses.

« Craquelure », « pureté de couleur » et « sous le pied une terre grossière de couleur jaune » ne sont indiqués comme caractéristiques que de certaines pièces.

Sans doute, je m'étais toujours dit que le caractère fondamental signalé par les auteurs chinois, à savoir «la couleur bleue du ciel après la pluie », ne s'était jamais rencontré sur des pièces qu'on nous affirmait appartenir à la série des Tch'ai-yao ; mais, d'autre part, je n'avais jamais réussi, pendant bien des années de recherches, à découvrir une seule pièce de Tch'ai-yao authentique.

Mais enfin j'y réussis un beau jour, et ceci dans les circonstances suivantes :

Dans l'une des plus belles collections chinoises, celle d'un ancien gouverneur de Canton, M. X. Y. (il ne m'a pas autorisé à faire connaître son nom ; et il existe de bonnes raisons en Chine pour que les possesseurs de pièces renommées n'aiment pas à être nommés, mais je tâcherai pourtant d'obtenir son autorisation), arriva pendant mon séjour en Chine une pièce qui avait appartenu à un vice-roi ; c'était un vase sphérique, ouvert du haut, d'un bleu de cobalt profond, à peu près de la couleur des saphirs de Cashmire anciens ; ce bleu semblait d'abord, au milieu de la chambre, être assez terne ; mais en portant le vase au dehors et en le regardant quelque temps, ce bleu commença de s'animer, de se fondre, en vérité à émettre des rayons et à briller comme s'il venait de loin. Cette luminosité extraordinaire était certainement due à ce que la couche superficielle se résolvait sous la loupe en plusieurs milliers de petites bulles claires qui semblaient nager à la surface d'un lac de cobalt profond et qui absorbaient la lumière solaire. C'étaient exactement les mêmes petites bulles qu'on voit sur quelques vases à couverte blanche ou grise des premiers temps de la période des Sung et qu'on compare avec raison en chinois à de la « neige jetée sur de l'eau ». Là où la couche de couverte était plus épaisse, on percevait des lignes « en ver de terre », mais elles étaient plus courtes que sur les vases bien connus de la fin des Sung. Cette pièce n'avait pas des parois particulièrement minces, mais comme travail c'était un bijou.

D'abord, j'eus de la peine à croire son propriétaire quand il me dit qu'il s'agissait d'un spécimen de la célèbre porcelaine nommée Tch'ai Yao, parce que si, en effet, j'avais toujours admis que le Tch'ai yao était bleu, je n'avais jamais cru qu'il pouvait être d'un bleu aussi sombre.

Tch'ai Yao (Coll. E. A. Voretzsch).

Mais comme ce jour-là il y avait justement un ciel de giboulées, le propriétaire me fit sortir et me montra le ciel où précisément se voyait, entre deux grands nuages blancs en forme de sacs à farine, un morceau de ciel d'un bleu profond, d'un bleu de cobalt. Il me tomba alors, si je puis dire, des écailles des yeux ; car ce bleu sombre du ciel devait être en effet le « bleu de ciel » des Tch'ai Yao et je m'étonnai seulement qu'une expérience aussi facile, qui ne consiste qu'à regarder le ciel, n'eût jamais été faite par ceux qui se contentent de ratiociner dans des cabinets d'amateurs et des boutiques sur les bleu-clair ou les vert-clair aux nuances innombrables des porcelaines chinoises. Je me suis dit plus tard, d'ailleurs, qu'un ciel d'un bleu aussi profond, et pourtant aussi lumineux, ne doit se rencontrer que dans des régions méridionales, et seulement pendant certaines périodes de l'année, et que par suite ceux d'entre les hommes qui peuvent l'apercevoir doivent être en somme peu nombreux.

La nature elle-même nous avait prouvé qu'il s'agissait bien d'une porcelaine Tch'ai : mais l'heureux propriétaire mit le comble à son triomphe en nous apportant une autre preuve encore, un catalogue imprimé au début de la période des Ming qui avait appartenu à l'un des anciens possesseurs de cette même pièce, et où elle se trouvait reproduite et décrite dans tous ses détails avec la plus grande précision.

Ce qu'aucun des collectionneurs d'incunables de la céramique chinoise archaïque n'avait cru possible était donc devenu une réalité ; ce n'était pas un tesson, mais bien une pièce complète et sans défauts, avec ce bleu « couleur du ciel entre les nuages », un vrai Tch'ai Yao, que j'avais entre les mains.

Il n'était guère difficile de conclure que, puisqu'il existait une pièce entière de Tch'ai Yao, on devait pouvoir se procurer d'autres pièces bleu de cobalt dans un coin ou un autre de l'immense Chine. Car tous les collectionneurs antérieurs s'étaient contentés de chercher dans une fausse direction ; personne n'aurait eu l'idée de recueillir des morceaux revêtus d'un bleu profond, analogue au « powder-blue » plus récent, alors qu'on s'imaginait que les Tch'ai Yao devaient être vert-bleu.

J'expédiai alors de tous côtés des collecteurs à la chasse de pièces et de fragments bleu de cobalt, et au bout de quelque temps le plancher de mon appartement se trouva encombré de toutes sortes de porcelaines et de tessons de cette couleur. Malheureusement aucun d'entre ces spécimens ne correspondait au merveilleux original de mon ami le collectionneur. J'envoyai de nouveau des rabatteurs et, pour abréger une longue histoire, j'eus enfin la chance d'acquérir un vase à col cylindrique s'élargissant vers le haut et à trois pieds qui semblait identique à l'original, quoique de qualité un peu inférieure. Mais en regardant le fond, ma déception fut grande : on y voyait nettement une marque de sceau en caractères noirs dans un cercle de restes du support en terre rougeâtre, équivalent de la « terre grossière de couleur jaune », et qui se lisait Tsing Hua Tseng Ping. Or Tsing Hua peut indiquer, à ce que nous dit aimablement notre honoré collègue à Lisbonne, M. Ouang Ting Tchang, le nom d'une personne ou d'un bâtiment comme le collège Tsing-Hua à Pékin ;

le sens littéral serait « très fin ». Tsing signifie « ayant beaucoup de valeur » ou « valant cher » ; et Ping signifie « objet ». Le tout peut donc servir de sceau et signifier que l'objet dont il s'agit a appartenu à une certaine personne, ou à la collection d'un palais, ou d'un pavillon, etc.

Ce pouvait être aussi l'une de ces marques qu'on nomme « marque d'honneur » ; mais la pièce ne pouvait être un véritable Tch'ai Yao.

Il fallut donc éliminer aussi cette pièce de celles dont j'aurais voulu certifier l'attribution comme Tch'ai Yao.

Mais, sans perdre courage, je chargeai le plus intelligent de mes rabatteurs de chercher encore ; et un beau jour j'eus ma récompense. Il me rapporta un tesson bleu, recouvert d'un côté d'encre de Chine étonnamment adhérente, qui représentait une feuille de lotus aux bords roulés vers le haut en ondulations diverses et qui avait servi à essuyer et à épointer des pinceaux à écrire (fig. 1).

Cet objet est au maximum haut de 2 centimètres et demi, long de 11 c/m 2, et large de 7 c/m 2 ; après réfection des parties cassées du bord de la feuille avec de la laque d'or, son poids est de 120 grammes. Les nervures des feuilles de lotus et de la coupe circulaire de la tige sont marquées à la face externe et interne. L'envers montre six marques de support à cuire parfaitement rondes de 1 millimètre et demi de diamètre ; là où la couverte a coulé, elle a formé une bande également large, brun sombre et brillante. Ce fragment est fait en porcelaine blanche grasse. Sur ses deux faces l'objet a des craquelures très rapprochées et très fines.

La couverte est d'un bleu de cobalt pur, et semble étendue sous une ou plusieurs couches de très petites bulles ; si on les examine à la loupe, on voit ces bulles placées en lignes irrégulières, comme celles d'une écaille de tortue, de sorte que la couleur transparaît en bleu plus sombre au travers. Ce qui donne à l'objet un brillant extraordinaire.

Les parois ne sont pas « minces comme du papier », mais, conformément au but de l'objet, épaisses de un demi à trois quarts de centimètre ; seuls les bords de la feuille tendent à diminuer d'épaisseur.

L'auteur serait très heureux d'apprendre si d'autres collectionneurs ont été aussi heureux, ou plus heureux, que lui.

E. A. VORETZSCH.

(Trad. A. van Gennep.)

L'ART DU TIBET [1]

LES PEINTURES

L'art tibétain, qui s'est révélé à nous depuis quelques années, a été fort peu étudié au point de vue artistique pur. Les nombreux travaux qu'il a inspirés étant surtout d'ordre iconographique, il nous a paru intéressant d'en fixer ici les caractères, d'en montrer les qualités et les défauts, et d'étudier quelles en sont les origines. Notre article portera sur la peinture. Malheureusement, nous manquons de points de comparaison, car le Tibet conserve pieusement et jalousement dans les lamaseries une multitude de trésors qui ne seront peut-être jamais connus. Nous ne pouvons donc étudier cet art que par les rares objets anciens qui ont passé les frontières de ce pays inaccessible. Malgré tout, les Musées d'Europe: Musée Guimet (collect. J. Bacot), Musées de Pétrograd, de Londres, de Berlin, le Musée de Chicago et quelques collectionneurs particuliers en possèdent de riches exemplaires. Il a fallu pour cela le pillage de quelques lamaseries et la ruine de riches familles tibétaines, depuis les guerres récentes (expédition Younghusband en 1904, occupation chinoise de 1909 à 1911). D'autres objets d'art sont le fruit des audacieux voyages de quelques explorateurs modernes, qui les ont achetés à des soldats chinois, ou reçus de la main de quelque bienveillant lama. Malheureusement aussi, des actes de vandalisme de gouverneurs chinois impies en ont détruit beaucoup.

Il est encore impossible d'avoir une idée précise sur la date des œuvres d'art du Tibet et moins encore sur la localisation des styles dans telle ou telle province, quoique certains auteurs distinguent un style du S.-O. et un style du N.-E. Les raisons de notre ignorance à cet égard sont nombreuses ; d'une part ces œuvres ne portent aucune signature, aucune date, d'autre part ce sont des œuvres essentiellement religieuses, exception faite des objets profanes souvent très artistiques. Il y a donc dans la peinture en particulier une absence complète de documents qui nous empêche de suivre l'art du Tibet d'après son histoire. Cependant il y a parfois quelques repères précieux : ce sont les lamas célèbres dont on connaît les dates d'existence, ou quelques rois réincarnés dans une divinité qui permettent de considérer l'œuvre d'art comme postérieure à eux. Parmi les œuvres que nous possédons en Europe ou ailleurs, il en est peu qui soient antérieures au XIVe siècle (sculpture) ou au XVe (peinture). Nous en reparlerons plus loin.

---

(1) *Voir Planches VI, VII et VIII.*

Quelles sont les causes de cette apparition tardive ? La plus simple de toutes est que le Tibet moderne, comme le dit M. Jacques Bacot, est au même degré de civilisation que nous étions au XV^e siècle. Une autre cause plus importante est que le bouddhisme n'y fut introduit qu'au VII^e siècle après J.-C. et que, pendant deux siècles des luttes violentes avec la religion Bon-po, qui existait avant lui, l'ont empêché de s'épanouir. Avant son apparition, le Tibet était en pleine barbarie. Un tiers de la population était représenté par des nomades pacifiques, un autre par des brigands de grands chemins et des sorciers, tandis que le dernier tiers composait l'armée des princes régnants. Ceux-ci étaient animés de l'esprit de conquête, étendant leur puissance en Turkestan et en Mongolie. En outre ils avaient fort à faire avec la Chine, qui voulait s'emparer de leur pays. Le Tibet connut même des heures de gloire quand, deux fois victorieuses, ses armées infligèrent aux empereurs T'ang de sanglantes défaites près du lac de Koko-noor (dans la deuxième bataille qui eut lieu en 678 l'armée de Kao-tsong (649 à 684) ne se composait pas moins de 180.000 hommes). L'influence intellectuelle de la Chine a commencé malgré ces luttes à se faire sentir au Tibet au VII^e siècle après J.-C. Le plus grand des empereurs chinois T'aï-Tsong (627 à 649), si bon, si ouvert à la culture intellectuelle et aux idées nouvelles, n'a pas été sans influencer le roi tibétain Sroṅ-bçan-sgam-po, et sans ouvrir la voie au bouddhisme. D'ailleurs, après sa conversion, ce monarque eut l'audace de demander à son ennemi l'Empereur Jaune sa propre fille en mariage, mais celui-ci, nullement froissé, ne lui donna qu'une princesse apanagée. Sroṅ-bçan, insatiable, demanda encore une autre femme au roi du Népal Amçuvarman, fondateur de la dynastie des Thâkouri, qui lui envoya sa pieuse fille. Les deux reines sont considérées comme des formes de Târâ, la népalaise, Târâ verte et la chinoise, Târâ blanche, qui toutes deux, sur un trône de lotus, esquissent d'une main féminine le geste de la charité, et tiennent deux fleurs de lotus. Ces deux sœurs jumelles, inséparables sur les peintures, ont le charme langoureux des divinités hindoues, et font penser aux fresques de Bâgh et d'Ajantâ.

Après les quelques conciles qui se sont succédé dans l'Inde septentrionale, et qui ont donné corps au bouddhisme du Nord, nous voyons celui-ci s'étendre vers l'Ouest et gagner le Gandhâra où sa rencontre avec les artistes grecs, ou plutôt gréco-indiens, lui donne un grand épanouissement. Puis des missionnaires indiens, pendant plusieurs siècles, s'infiltrent en Asie, en tournant les frontières occidentales du Tibet, se fixent en Asie centrale où leur trace est jalonnée par l'art bouddhique régional, et remontent enfin jusque dans la Chine du Nord porter aux empereurs chinois les saintes doctrines du Mahâyâna.

Il y a deux sortes de peintures tibétaines, les unes fixes, peintures murales, les autres mobiles, oriflammes et bannières.

1. Dans les peintures fixes il faut citer les peintures purement décoratives de quelques maisons riches, et de quelques lamaseries. Les unes sont intérieures et rehaussent les motifs sculpturaux de bois ou de pierre, les chapi-

Fig. 1. Fig. 2.

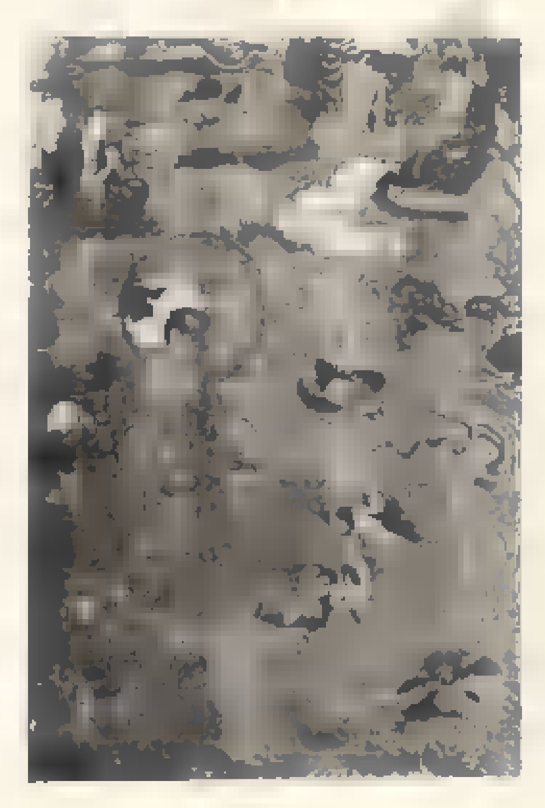


Fig. 3. Fig. 4.

Fig. 1. Vajradhara et Grands Sorciers (Musée Guimet — Coll. Bacot).
Fig. 2. Târâ aux Mille têtes (Coll. P. Bréguet).
Fig. 3. Sakhrita (Bôdeu) et ses réincarnations successives en pagode (Musée Guimet — Coll. J. Bacot).
Fig. 4. Le gardien du Nord, Kubera, forme de Vaiçravana (Coll. Cie de la Chine et des Indes).

teaux de colonnes chargés en rouge et en or. D'autres, pour la décoration extérieure, sont assez spéciales et se présentent souvent sous la forme de frises à la partie haute des murs, presque sous le toit en terrasse. Elles sont de couleurs voyantes, et, dans un récent et audacieux voyage à Lha-sa, M. Montgomery Mac-Govern nous décrit la splendeur du Potala (palais du Dalaï-lama) avec ses plans en terrasses superposées, et la partie supérieure des bâtiments les plus élevés, d'un rouge resplendissant. Ces frises sont décorées presque toutes de motifs religieux en série (roue de la loi, svastika) ou de riches motifs floraux.

Les fresques sont d'un intérêt artistique plus grand, et n'ont pu être que très rarement photographiées (nous espérons en publier au chapitre de ce travail ayant trait à l'architecture). Ce sont des peintures très importantes, revêtant les murs de quelques bibliothèques, salles de réception, temples des lamaseries. Elles représentent des divinités de grande taille, souvent même plus grandes que nature, et sont d'une décoration très compliquée, presque trop riche avec des couleurs vives et beaucoup d'or.

II. Les peintures mobiles sont surtout des bannières. Nous ne dirons qu'un mot, pour mémoire, de certains objets décorés par les artistes tels que les masques de théâtre ou de danse, les immenses trompes dont les pavillons traînent jusque par terre, et les oriflammes qui flottent sur le toit des maisons tibétaines, et dont chaque claquement sous le vent envoie au ciel une prière de la part du maître de la maison. Elles sont peintes, ou bien portent une inscription religieuse, ou bien encore simplement bénies, et, dans les fêtes, comme des drapeaux, on en voit un grand nombre.

Les bannières constituent à elles seules la majeure partie de la peinture tibétaine. Leur intérêt iconographique, leur composition décorative, la finesse de leurs couleurs et de leurs détails méritent que nous nous y arrêtions longuement.

Nous étudierons successivement leurs caractères généraux, leur signification, leur matière, les secrets de leur exécution, leurs sujets, leur composition, pour finir par une analyse artistique de leurs qualités, puis une étude des influences étrangères qu'elles ont subies.

Ces bannières ont une forme généralement rectangulaire, leur taille varie beaucoup : les plus petites ayant environ 0 m. 40 de haut, les plus grandes atteignant parfois jusqu'à 2 mètres. Elles sont présentées à la manière de nos tableaux d'école, tenues par deux baguettes l'une en haut, l'autre en bas, sur lesquelles elles sont cousues sans franges. Ceci leur donne de la tenue et permet de les rouler, soit pour les conserver dans une bibliothèque, soit pour les transporter. Quelques-unes voyagent beaucoup, emportées par des lamas missionnaires, pour leur servir à propager la foi. On en rencontre souvent, paraît-il, qui en portent en grand nombre, qu'ils consentent parfois à vendre aux curieux.

L'image peinte n'est pas toute la bannière, car elle est présentée au milieu de soieries de la Chine ou des Indes : soies damassées, brochées, lamées d'or ou de papier de couleur. Ces étoffes d'une seule teinte, ou d'une polychromie discrète, sont réparties parfois avec un goût très sûr en différentes bandes concentriques, mettant bien en valeur la peinture. Très souvent un ou deux rubans rouges ou jaunes aux tons symboliques l'isolent de la marge de soie. Elles sont toujours doublées d'une toile ou d'une cotonnade naturelle, et les coutures latérales sont cachées par une discrète cordelière. Pour les isoler du monde et des regards impies, une toile de soie indienne décorée au pochoir est fixée sur la baguette supérieure, et, librement retombe sur la bannière.

Elles sont placées dans différentes pièces des lamaseries, dans les bibliothèques, les salles de réception et les sanctuaires, alignées côte à côte et souvent en grand nombre, faisant aux statues des Bodhisattvas, devant lesquels fume l'encens et brûlent les lampes à beurre, un fond bariolé, harmonieux et mystique. Au moment des fêtes religieuses, et pendant les cérémonies qui, à Lha-sa, lors de la nouvelle année, durent une vingtaine de jours, elles sortent en grand nombre et sont promenées dans les processions et dressées au milieu des statues sur les autels provisoires que les lamas érigent dans les rues.

***

Quant à leur exécution, aux matières et aux procédés employés pour les peindre, nous supposons qu'avec le respect de la tradition, si ancré dans l'âme tibétaine, les peintures anciennes qui nous intéressent furent exécutées dans les mêmes conditions que les peintures des ateliers modernes des lamaseries. Cette tradition d'ailleurs a été surtout fixée par des traités bouddhiques de peinture, d'ornementation, d'iconographie et d'iconométrie (çilpaçastras).

Elles sont faites sur une toile assez fine, plus rarement sur une soie ayant subi une préparation qui les rend imputrescibles. Pour les grandes peintures, avec une habileté extrême, les toiles sont cousues d'une façon invisible. Puis la surface à peindre est recouverte d'un mélange de craie et de colle patiemment poli à la corne (1).

Les couleurs naturelles, seules employées autrefois, étaient surtout de provenance indienne ou chinoise. Le Tibet en fournissait fort peu, mais il devait fabriquer l'or en poudre (ce métal n'y est pas rare) ainsi que le noir. Les couleurs végétales comme l'indigo et le sang-dragon étaient fabriquées dans l'Inde et vendues en petits pains comprimés, le vert de Chine au contraire, provenant d'une espèce de nerprun, poussait en Cochinchine. Les couleurs minérales venaient de la Perse et du Japon, par la voie chinoise ou mongole, et se composaient de réalgar et d'orpiment. Le beau vermillon de Chine ou cinnabre, employé dès la plus haute antiquité par les peintres des Pharaons,

(1) George Roerich, *Tibetan paintings*, 1925.

était aussi dans la palette de ceux des grands lamas. Il est probable que le blanc mélangé aux autres couleurs (car ces peintures sont des sortes de gouaches) était de la céruse, que déjà les Grecs connaissaient, et dont plus tard Pline et Vitruve ont décrit la fabrication. Ce sont les marchands chinois ou hindous qui apportaient, avec de l'opium, des cotonnades et des soieries, ces couleurs aux Tibétains, en échange de l'or, du borax, des peaux de bêtes et des turquoises.

Seul un lama pouvait peindre ces sujets suivant les règles absolument strictes. Ce devait être un saint homme, dit le Kandjur (encyclopédie lamaïque de plus de cent volumes), réservé dans ses manières, ayant de bonnes mœurs, et très initié aux écritures sacrées. La pieuse image devait être peinte dans un lieu toujours propre (chose bien étonnante au Tibet !). Le peintre était assis par terre et travaillait sur ses genoux, entouré de nombreux élèves. Parmi ceux-ci le grand ancien avait l'honneur de peindre les teintes de fond, son second broyait les couleurs les mélangeant probablement à l'œuf ou au miel, et les autres, fascinés par le pinceau, gardaient un religieux silence. Ce tableau n'évoque-t-il pas la Renaissance Italienne et l'atelier d'un Cimabue ou d'un Giotto ? Ici, la moindre faute iconographique étant un péché grave, le travail s'accomplissait avec lenteur. L'attention du maître et des élèves, les prières que récitait à tout moment le peintre, souvent en duo avec un autre lama qui lisait les textes sacrés, tout cet ensemble créait une atmosphère de mysticisme et de piété intenses. M. Rœrich a assisté dans une lamaserie à cette coutume traditionnelle, mais il est vraisemblable que le procédé du poncif, exécuté devant lui, est d'un emploi récent. Il consiste en l'application sur la toile d'une plaque de métal, perforée comme un pochoir, que l'on suit dans tous ses contours par un tracé noir ou rouge ; ce procédé enlève évidemment de l'attrait aux peintures modernes, et semble trop industrialiser le travail, ce qui n'a jamais été le défaut des arts jeunes. Pour certaines divinités, ce tracé ne peut se faire que le 15 du mois et sa mise en couleur que le 30 ! L'étalement des teintes se fait comme dans la gouache, la couleur épaisse préparée d'avance, mais cependant il y a d'habiles dégradés, comme ceux par exemple des grosses fleurs du premier plan, où le rose tourne au blanc très pur, ou bien encore des flammes, des nuages et des ciels. Enfin, et c'est là tout le caractère original de ces peintures, de fins traits d'or enluminent à profusion le sujet, décorant les étoffes, formant les traits du visage, traçant le contour des objets figurés et venant leur donner la teinte générale de liaison qui, quoique riche et décorative, n'en est pas moins discrète et intime.

Quelle est la signification des sujets représentés ? C'est toute la religion lamaïque qui s'extériorise aux yeux des fidèles ; c'est-à-dire le Bouddhisme de l'Inde du Nord compliqué des légendes hindoues, du Çivaïsme et des éléments tantriques, sur lesquels planent encore les vieilles croyances du mysti-

cisme Bon-Po. Le canon lamaïque se trouve dans le Kandjur et le Tanjur où, sous l'influence de la nouvelle doctrine du Mahâyâna (Grand Véhicule) les Bodhisattvas, plus agissants et plus compatissants, sont plus près de l'âme humaine. Leur culte au Tibet domine tous ceux des autres dieux.

Ces peintures présentent tous les dieux du Panthéon tibétain, mais parmi ceux-ci, les dieux préférés sont beaucoup plus souvent figurés. Rappelons très brièvement qu'au sommet de cet édifice il y a les cinq Dhyâni-Bouddhas, Bouddhas de méditation, puis leurs cinq fils spirituels, les Dhyâni-Bodhisattvas, ensuite les cinq émanations de ceux-ci : les Bouddhas humains (Manusi-Bouddhas), dont le premier est Çâkya-Mouni et le dernier Maitreya, le Bouddha futur. Leurs noms figurant dans plusieurs ouvrages récents, en particulier dans l'*Art tibétain* de M. Hackin (1), nous ne parlerons que des principaux.

La grande triade, dont la filiation arrive à Çâkya-Mouni, est la plus aimée au Tibet, et l'objet d'un culte tout particulier. C'est d'abord Amitâbha, figuré en rouge sur les peintures, et surtout Avalokiteçvara. Ses multiples représentations montrent son importance, et c'est lui qui s'incarnera dans le Dalaï-lama. Il est tantôt assis, tantôt debout, ayant soit une tête et quatre bras (style indien), soit onze têtes et huit bras. Sa grande bonté lui fit perdre les 989 autres, car il en avait mille à sa naissance, et ceci dans les circonstances suivantes : voyant un jour combien l'enfer était peuplé, il jura qu'il sauverait les damnés ou qu'il perdrait ses têtes. Après une longue méditation, l'enfer se vida, mais en fort peu de temps se remplit de nouveaux arrivants. Le dieu compatissant fut tellement déçu que ses têtes tombèrent, et chacune d'elles se brisa en mille morceaux, parmi lesquels son père Amitâbha ne put retrouver que les éléments de onze têtes.

Après Avalokiteçvara vient Çâkya-Mouni, dieu incarné, fondateur du Bouddhisme. Son histoire si poétique et si profonde a été merveilleusement illustrée par les peintres tibétains, et le Musée Guimet (coll. J. Bacot) en possède de belles œuvres.

Vajrâpâni, le deuxième Bodhisattva, est aussi fréquemment représenté (2) ; tantôt il a une forme charmante de génie familier, assistant du Bouddha; tantôt il revêt un aspect effrayant, brandissant le glaive au milieu de flammes pour protéger les dieux contre les démons. Ce dédoublement aurait pris naissance dans la religion bouddhique du Gandhâra (3) où, pour M. A. Foucher, son assimilation avec Zeus est indiscutable.

Maitreya est le Bouddha futur, qui doit naître cinq mille ans après le Nirvâṇa de Çâkya-Mouni. Il demeure dans le ciel éblouissant des Tusitas. Il

(1) *L'Art tibétain*, J. Hackin, préface de J. Bacot.

(2) *Légende de Vajrapâni.* Lorsque les dieux eurent bu l'Amrta, le breuvage d'immortalité provenant du barattement de l'Océan, ils confièrent le reste de la liqueur à Vajrapâni. Mais le démon Rahou, grand seigneur des Éclipses, profitant d'une inattention, la but, et la remplaça par un immonde liquide, dont les exhalaisons pouvaient empoisonner le monde entier. Pour punir Vajrapâni, les dieux le condamnèrent à boire ce liquide ! Immédiatement après ce pauvre dieu, qui était tout doré, devint noir. C'est de là que vint l'origine de sa haine contre les démons, qu'il combat avec fureur sous ses terribles formes tantriques.

(4) A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*, tome II, 1er fascicule, Paris 1918.

est souvent représenté assis à l'européenne et porte sur son diadème un stûpa.

Vajradhara, considéré au Tibet comme le Bouddha suprême, père des Dhyâni-Bouddhas, est représenté sur la *Pl.* VI, fig. 1. Il porte les joyaux, de riches bijoux, de chatoyantes écharpes, et sa peau est bleue.

Mañjuçrî est un grand Bodhisattva, symbole de la Sagesse victorieuse de l'Erreur. Quelques auteurs placent son origine en Asie centrale. Il est assis soit sur un lotus, soit sur un lion. Il s'apparente à Tson-kha-pa par les mêmes attributs : l'épée et le livre. Sous sa forme tantrique il devient Yamântaka, le plus bizarre de tous les dieux tibétains, ayant seize jambes, trente-quatre bras, brandissant des attributs de sorciers, et une tête de taureau. Il est bleu et enlace sa çakti dans une étreinte effrénée.

Après ces dieux viennent les divinités féminines, qui sont très aimées. Outre les Târâs, Verte et Blanche, il y a les compagnes des Dhyâni-Bouddhas, aux couleurs symboliques de ceux-ci (parmi elles, on range parfois nos deux charmantes Târâs), la Târâ aux mille têtes dont nous parlerons plus loin, puis Mâricî (assise sur un porc et ayant trois têtes), Sitâtapatrâparajita, çakti d'Avalokiteçvara, et Çrîdevi, déesse de la fortune, Lhamô (1) et les déesses des quatre saisons sur leurs animaux familiers.

D'autres divinités sont les dieux protecteurs ou les défenseurs de la loi (Dharmapâlas), Hayagriva protecteur des chevaux, Yama dieu des morts, ministre des affaires extérieures et intérieures, associé à Yami, sa sœur, qui enlève les vêtements des damnés, ou bien encore les Mahâkâlas, blanc (*Pl.* VII, fig. 3) et noir.

Les Lokapâlas ou gardiens des quatre points cardinaux, celui du Nord Vaiçravaṇa, roi des Yaksas et dieu de la richesse, figurent sur la *Pl.* VI, fig. 4. Il y a encore de nombreux dieux secondaires, les uns d'origine çivaïque comme Brahmâ, Indra et Samvara, puis des grands sorciers (Mahasiddas) dont quelques-uns sont sur la *Pl.* VI, fig. 1.

Enfin une série de saints : Padmasambhava, premier missionnaire bouddhique, appelé au Tibet par le roi Khri-sroṅ (fin du VIII^e siècle) qui lutta péniblement contre la religion Bon et dont nous avons déjà parlé (2).

Milarépa, le grand poète du XI^e siècle, qui était aussi moine et magicien, et dont l'histoire pleine d'intérêt vient d'être publiée par M. J. Bacot (3). Les peintures le représentent en costume ascétique, près d'une grotte, écoutant les bruits de la nature.

(1) *Légende de Lhamô.* En punition des crimes de son époux elle tua son propre fils et but son sang, elle le dépeça entièrement et harnacha sa mule avec cette peau d'enfant. Le roi, furieux de ne pas avoir d'héritier, lui décocha une flèche qui blessa la mule à la croupe. Lhamô changea cette blessure en œil, fouetta sa monture et continua son chemin.

(2) *Légende de Padmasambhava.* Il fut conçu sur un lotus, miraculeusement surgi au milieu du lac de Danakhosa, aux couleurs d'arc-en-ciel. C'est un rayon de lumière émané d'Amithâba qui fit cette chose unique. Il fut adopté par le roi aveugle Indrabodhi d'Udyana, pays des sorciers. Sentant sa vocation, l'enfant erra dans les forêts hantées de Dakinis qui, dans la grotte d'Ajnapala, l'initièrent à la magie. Il visita les monastères bouddhiques. Un jour, il eut le pressentiment que le Tibet avait besoin de lui, il y partit et le hasard lui fit rencontrer les envoyés du roi qui venaient le quérir. Assailli par les démons, il monta au mont Magro où il fit prêter serment de fidélité à tous les dieux qu'il avait convoqués.

(3) J. Bacot. *Milarépa*, Ed. Bossard, 1925.

Tsong-kha-pa, dont nous avons déjà cité l'œuvre, couvert de son bonnet pointu à oreilles, à côté duquel se dressent deux lotus, dont l'un porte le glaive, l'autre le livre.

Il existe encore d'autres divinités, et l'iconographie lamaïque n'est pas chose aisée à assimiler. La difficulté augmente du fait que beaucoup de dieux ont plusieurs manifestations, l'une naturelle, l'autre mystique, une autre tantrique. Dans chacune de celles-ci encore, il y a des variantes, comme un nombre différent de membres, ou la présence d'une çakti que le dieu enlace (manifest. tantrique). La déesse dans certains cas représente l'élément actif, accomplissant les volontés du dieu que l'étreinte lui transmet. Parfois même un dieu est représenté sous les traits d'un être féminin (Avalokiteçvara par exemple).

Les dieux malfaisants ne figurent pas dans les images bouddhiques tibétaines. Ceux qui se présentent sous l'aspect le plus horrible sont des dieux bienfaisants qui, pour effrayer ces démons, se rendent plus monstrueux qu'eux et brandissent au milieu des flammes le gri-grug, le khatvânga et le phur-bu (armes magiques). Parfois, cependant, on voit dans les détails ces diablotins s'enfuir.

Nous voyons l'immense fécondité de la source d'inspiration des peintres tibétains, quoiqu'ils soient bridés dans celle-ci par des lois canoniques sévères. Outre la morphologie du dieu, outre les objets familiers qui le couvrent et l'entourent, il est encore une loi essentielle concernant le coloris. A tel dieu telle couleur, à telle couleur, un symbole.

Il est difficile d'apprécier autrement que par l'habitude l'époque de ces peintures : c'est surtout par leurs degrés d'altération, et les couches d'encens et de poussière qui les recouvrent, que l'on peut approximativement les dater. Le sujet, la qualité, le fini de la peinture et son coloris permettent de classer les plus anciennes et les plus belles. Le XV[e] et le XVI[e] siècles (première moitié) en ont produit, mais elles sont rares. On croit pouvoir faire remonter à cette époque quelques peintures sur fond noir très recherchées.

La majeure partie des peintures anciennes est du XVI[e] au XVIII[e] siècle. Celles de la collection Bacot au Musée Guimet, représentant les unes les épisodes de la vie du Bouddha, d'autres la série des abbés, sont remarquables par la fraîcheur de leurs couleurs, la finesse de leurs détails et le luxe de leur composition. Elles proviennent des ateliers sino-tibétains, qui se sont fondés au XVIII[e] siècle dans quelques grandes lamaseries. Actuellement, les lamas font toujours des peintures, mais elles sont plus banales. Le poncif y saute aux yeux, quelques-unes mêmes sont grossières, fabriquées pour l'exportation, sur une toile à trame grenue, leurs ors sont verdâtres et mats, le trait manque de finesse, la couche de peinture mince est écailleuse, les couleurs sont si peu harmonieuses, l'ensemble de si mauvais goût, que l'on peut dire qu'elles sont à la peinture ce que les potiches modernes de Canton sont à la céramique.

Avant d'analyser au point de vue artistique les qualités des bannières tibétaines, il faut d'abord, suivant l'usage, les critiquer ; mais ce chapitre ne sera pas long. Les règles strictes dictées par l'iconographie lamaïque aboutissent à une trop fidèle reproduction des types semblables. Il est lassant dans quelques peintures de voir un dieu représenté plusieurs fois dans la même attitude. L'emploi du poncif actuel exagère ce défaut dans les peintures des siècles derniers, et donne trop l'impression du travail en série. En outre, il semble qu'il enlève la personnalité du peintre et que l'œuvre, de ce fait, en souffre. Mais par l'analyse du détail, où l'on voit le charme et le fini de tous les petits personnages, des animaux et des arbres, qui, dans des prés fleuris, gravitent autour des divinités principales, on reconnaît bien ce qu'en style d'atelier on nomme la « patte » d'un artiste. D'autres défauts, qui se montrent sur certaines œuvres, sont la régularité un peu géométrique de la décoration et une exagération de la symétrie de l'ensemble. Enfin la représentation de divinités monstrueuses, qui sont quelquefois nombreuses sur une image, a le défaut de la rendre plus curieuse que belle.

Tout ceci est bien peu de chose en face des qualités charmantes et tout à fait originales de ces œuvres d'art.

Le système décoratif particulier, dénué de toute perspective, mais présentant les différentes parties par plans, à des échelles différentes, est non seulement très remarquable mais encore très habile. Il est certainement fait avec intention : ces peintures sont des prières et celui qui les regarde se sanctifie. En premier lieu il voit le personnage important, le dieu que la peinture doit spécialement faire invoquer. Il frappe le regard par sa taille, et généralement est au centre. Puis, comme attiré vers l'un ou vers l'autre dans un ordre imposé, les yeux se portent vers les autres divinités. Cette habileté à conduire nos regards est une chose magique, qui fait penser au sens obligatoire dans lequel se tournent les moulins à prières, de même qu'à ces vieux murs, que l'on voit aux abords des villes tibétaines, dont une face seule est recouverte d'invocations. Le pieux voyageur qui passe n'hésitera pas, pour lire celles-ci, à prendre le bon côté tandis que celui qui se trompe commet un sacrilège. Enfin les yeux se reposent sur les nombreux détails qui couvrent le reste de la peinture et là, se retrempant aux forces vivifiantes d'une nature riante et calme, le fidèle passe graduellement de son rêve mystique à la réalité.

Le personnage principal est d'une taille assez grande, occupant même souvent presque toute la toile. Il est traité avec beaucoup de finesse, et son visage est tantôt d'une sérénité apaisante et douce, tantôt monstrueux et terrible. Le sourire figé de l'art gréco-indien ne s'y retrouve plus ; c'est une grande paix qui règne sur les traits du Bouddha ; ses yeux à demi-fermés montrent qu'un monde immense nous sépare de lui. Pour traduire cette expression si mystérieuse et si troublante du regard, les artistes tibétains se servent du procédé indien qui consiste à faire descendre le milieu de la

paupière supérieure vers l'inférieure, donnant à la fente oculaire l'image d'un V très ouvert.

Le canon tibétain est très près de la réalité, il procède d'une façon exclusive de l'art hindou et les proportions du corps sont admirablement naturelles. Quelques personnages debout, cependant, semblent avoir un corps un peu court. On voit souvent dans ce cas des pieds en équerre dessinés avec gaucherie : la position du trois-quart, si juste sur les visages, est mauvaise dans l'interprétation du pied.

Quand la règle iconographique veut que le dieu ait plusieurs têtes ou plusieurs bras, les attaches sont très habilement « camouflées » et l'œil est satisfait, car il n'y a là ni gaucherie ni fausse supercherie. Le problème de la Târâ aux mille têtes (*Pl.* VI, fig. 2) a été résolu d'une façon très originale et très gracieuse, voici comment : ces têtes sont en quelque sorte montées sur un écran que la déesse porte comme un diadème immense. Sur la ligne médiane de celui-ci s'étagent, de plus en plus petites, des têtes de face, et à côté d'elles, à droite et à gauche, viennent se ranger d'autres têtes de profil, en lignes parallèles. Ajoutons à cela que leur ensemble sur l'écran est colorié en cinq grandes taches aux cinq couleurs des Dhyâni-Bouddhas, et que tout cet appareil gracieusement incliné semble léger à porter. Les mille bras, autour d'elle, forment une grande roue dont la tête est le centre, et l'on y distingue nettement les multiples lignes des bras, des avant-bras et des mains, dont chacune tient un attribut. Cette Târâ, malgré son air parfois rébarbatif et son lourd bagage, trouve encore le moyen de tenir, non sans grâce, au-dessus de sa tête inclinée, un joli parasol.

Les vêtements sont toujours traités avec un grand luxe de détails. Ce sont toujours des étoffes brochées d'or, souvent jaunes ou rouges, et les ornements qui y sont peints sont de fort jolies arabesques, évoquant l'idée des enluminures persanes. L'ensemble de ces traits d'or surajoutés masque la gaucherie avec laquelle, sur beaucoup de peintures, les plis de l'étoffe sont indiqués. Là, l'étoffe y est traitée comme si elle était mise à plat, les plis ou les motifs décoratifs tournant mal, parce que le pli n'est représenté que par une ligne. Il est facile de s'en rendre compte sur la robe de la Târâ aux mille têtes. Par contre, dans d'autres peintures (*Pl.* VII, fig. 1) les écharpes et les vêtements sont absolument vivants car la broderie d'or moule les plis.

Il n'y a pas de modelé véritable pour les corps. L'ébauche des ombres de la figure ou des bras que l'on voit si nettement dans les images de Touen-houang (Turkestan) (1) ainsi que dans les peintures mongoles de l'Inde n'existe pas au Tibet. Et cependant ces deux catégories de peintures sont antérieures aux autres ; il est d'ailleurs juste de dire que les simples traits des figures tibétaines sont tout aussi charmants.

Le personnage principal est sur un trône. S'il est Bouddha, ce trône est un lotus à double rang de pétales. D'autres sont sur un animal favori, assis

(1) Mission Paul Pelliot en Turkestan.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

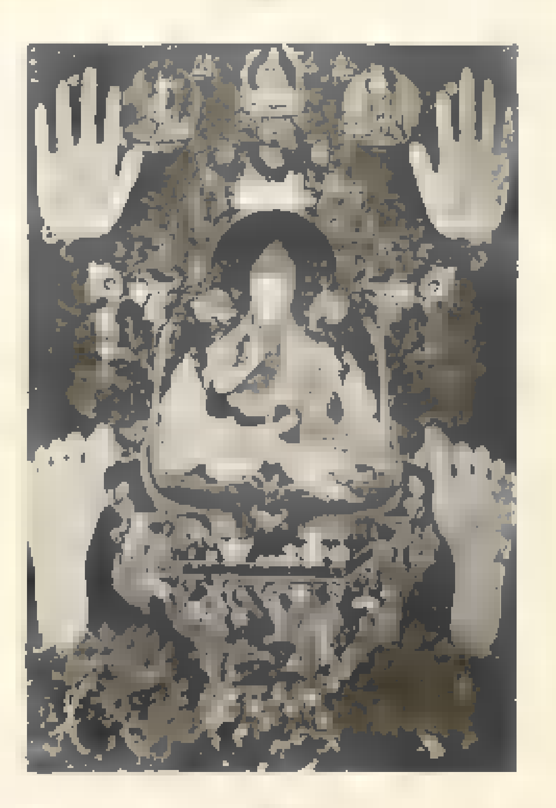


Fig. 4.

Fig. 1. — La descente du ciel (Musée Guimet. Coll. J. Bacot).
Fig. 2. — Le Roi Sroṅ-btsan sgam-po (Coll. W. J. G. Van Meurs, Amsterdam).
Fig. 3. — Le Mahākāla blanc (Coll. Miss Getty).
Fig. 4. — Le Dalai-Lama Ṅag-dbaṅ (Coll. Pfister).

sur un tapis qui retombe sur les flancs de la bête, et se tiennent dans un équilibre qui ferait frémir nos plus hardis écuyers. Le dieu porte d'énormes boucles d'oreilles qui en allongent démesurément le lobe, puis d'autres bijoux, des colliers immenses qui quelquefois sont des crânes ou des têtes humaines, des bracelets et des ceintures; tous ces objets, d'ailleurs, sont très nettement indiens et dessinés avec grande finesse. Ses mains tiennent les attributs qui le caractérisent, dans le détail desquels il serait trop long d'entrer, mais dont les plus fréquents sont la roue de la loi, le lacet, l'arc, le trident, le sceptre, le collier, l'aiguière, la foudre, les armes magiques, la petite mangouste qui crache des perles, le cintâmani, ou joyau qui comble tous les vœux et donne toutes les félicités.

Seuls, les Dyâni-Bouddhas, ceux qui méditent très loin de ce monde et qui ne sont que pensée, et avec eux Çâkya-Mouni, sont vêtus d'une façon simple, et ne portent d'autre attribut que l'ûrnâ et l'usnîsa. Ils tiennent parfois le bol à aumônes (Çâkya-Mouni) et font les gestes rituels de la salutation, de la prédication, de l'enseignement, de la prise à témoignage et de la charité.

Devant le trône sont des offrandes, des objets précieux, et des animaux. Souvent de chaque côté se tiennent les compagnons favoris ou les premiers disciples, comme par exemple Gyal-chab et Mkhas-grub, entourant Tsong-kha-pa.

Les divinités de second plan sont traitées de la même façon, et sont soit à la même échelle, soit de tailles différentes. Leur nombre varie suivant la peinture. En haut ce sont les Dhyâni-Bouddhas et leurs Târâs, souvent groupés dans un nimbe circulaire en forme d'arc-en-ciel, aux couleurs symboliques en bas, les divinités tantriques. Mais il y a de nombreuses variantes : quelques-unes ne présentent qu'un ou deux personnages, d'autres sont asymétriques, ce qui, par contraste avec la majorité, les rend plus originales.

Les compositions varient à l'infini. Nous ne pouvons les exposer toutes mais nous essayerons de les grouper en un certain nombre de types qui sont schématiquement les suivants :

I. Grande divinité centrale, roi, ou moine célèbre avec de six à douze petites divinités groupées symétriquement ou asymétriquement. Celles-ci peuvent-être des moines, des arhats ou des grands sorciers (*Pl.* VI, fig. 1).

II. Série de divinités de la même taille, avec ou sans Bouddha central, nombreuses et alignées en rangs réguliers comme des images d'Epinal. On nomme ce type Panthéon tibétain.

III. Série de la vie du Bouddha. Celui-ci est en gros sur la peinture, entouré de petites scènes charmantes à nombreux personnages (voir *Pl.* VII, fig. 1).

IV. Série des abbés (*Pl.* VI, fig. 3) — des arhats — des cinq rois.

V. Série des grands sorciers (Guimet, coll. Bacot) très belle, probablement assez ancienne, où chaque personnage, finement traité, est au milieu d'une petite scène. Les proportions corporelles des sorciers sont très justes,

on peut d'autant mieux en juger que leur costume est fort réduit. Les membres sont aussi souples que ceux des danseuses cambodgiennes, et là se retrouve, comme le fait remarquer M. Hackin, le style d'Ajantâ (*Pl.* VI, fig. 1).

VI. Nombreuses séries représentant les dieux dans leurs manifestations tantriques, enlaçant ou non leurs çaktis dans leurs bras multiples, grimaçants et terribles. Autour d'eux sont des cadavres, des têtes coupées, des crânes qu'ils portent en collier ou sur leurs têtes, des démons en fuite, des noyés, des brûlés..., visions d'horreur que Dante ne soupçonnait pas. La figure 3 de la planche VII représente le Mahâkâla blanc dans un ravissant paysage de montagnes sous un ciel d'orage et, quoique très original et très rare, nous le rangeons dans cette catégorie.

VII. Série de peintures représentant des figures géométriques concentriques, cercles ou carrés autour du mandala (cercle mystique), leur intérêt d'ailleurs est très discutable, elles sont fort peu décoratives.

VIII. Nous reproduisons planche VII, figure 4, une peinture très curieuse qui répond également à une série-type, car elle fait partie d'une collection où sont réunies quatre peintures du même genre. On y voit un personnage historique, entouré de divinités et d'arhats et les empreintes, grandeur nature, des pieds et des mains du Bouddha, au milieu desquelles on peut distinguer la roue de la loi. La photographie ne peut rendre l'impression extraordinaire que donne la peinture, on croirait sur le noir et blanc à un « sabotage » d'écolier, tandis que l'or étalé sur ces empreintes, très chaud de ton et très patiné, se mélange harmonieusement à la teinte générale très douce, et un admirable effet artistique s'en dégage. Le personnage central de cette peinture a été identifié comme le cinquième Dalai-lama Myag-dbang; c'est lui qui réunit le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel, et qui vécut de 1617 à 1680. Les peintures sont donc vraisemblablement fin XVII^e^ siècle.

IX. Série sur fond noir, dont nous avons parlé plus haut, qui sont très recherchées car elles sont rares et très originales. Le décor est fait par d'innombrables arabesques de lignes d'or, et quelques taches de couleur, rouge, vert ou bleu ciel y sont réparties discrètement.

X. Au Musée Guimet, on peut voir une curieuse peinture sans personnages, représentant la vue générale de Lha-sa. Nous sommes donc en droit de considérer que c'est un exemplaire d'une série déjà existante, figurant probablement des lamaseries.

XI. Nous ne pouvons arrêter cette énumération, qui d'ailleurs est encore incomplète, sans dire un mot des peintures Bon-po. Celles-ci, peu décoratives et fort encombrées, ne sont certainement pas antérieures aux peintures bouddhiques; considérons-les sous réserves comme directement influencées par celles-ci. Il existe en effet au Tibet une secte Bon-po, encore active, qui emprunte souvent au lamaïsme. La figure 2 de la planche VII nous présente sur un charmant petit cheval de bazar le roi Sronbçan, en perruque Louis XIV, le chef surmonté de trois plumes, entouré de huit autres images de lui-même, chevauchant dans les airs et mettant en fuite de ridicules petits diablotins.

Le bas de la peinture ressemble aux peintures Bon-po, ce qui n'étonnera pas quand on connaît l'histoire de ce roi du VIIe siècle.

Il faut mentionner maintenant que sur ces peintures il existe, en caractère tibétain, de très discrètes inscriptions, qui servent à initier les fidèles au secret de l'image. Nous ne pouvons pas ne pas les comparer aux inscriptions verticales des peintures de Touen-houang, entourées d'un cartouche, qui sont au contraire trop voyantes et maladroites.

Les détails font incontestablement le charme de ces bannières, et c'est leur fantaisie qui vient en rompre la monotonie. Il semble que l'artiste ait là le champ plus libre, car nous voyons parfois des peintures dont les dieux sont semblables, [redacted] dont les détails diffèrent. Sans revenir sur la question déjà étudiée des bijoux, des objets et des étoffes, nous parlerons des petits personnages épisodiques, des animaux et de la nature.

Les personnages sont très nombreux, fort petits, mais admirablement peints. Ce sont des pauvres recevant l'aumône, des ascètes dans une grotte, des pèlerins, des moines dans un temple enseignant leurs élèves attentifs. De ravissantes apsâras, nymphes d'origine hindoue, qui, le torse nu, dansent dans le ciel des Tusitas, paradis d'Amitâbha, ou volent avec leurs écharpes. D'autres, groupées dans les nuages, tiennent des oriflammes, des écrans ou jettent des fleurs. On les voit aussi faire de la musique en maniant avec grâce de longues trompettes.

Les animaux, bien que parfois représentés par des êtres fantastiques, sont presque toujours peints avec un très grand sens de la nature, et vraiment il est impossible de nier leur ressemblance avec ceux des miniatures persanes ou indo-persanes. C'est ainsi que l'on voit des chèvres de Mongolie ou de jolies biches broutant dans une prairie, des yaks, des daims, des antilopes aux aguets, des éléphants jouant avec leur trompe, des tigres, des serpents fantastiques (nâgas) et une foule d'oiseaux au plumage ravissant, cygnes, ibis, paons, hérons et des garûdas au bec de perroquet et aux plumes multicolores.

La nature enfin est riante et fraîche. Les fleurs à peine stylisées, du premier plan, sont tantôt des lotus, tantôt de grosses pivoines qui entourent le personnage central ; elles sont de facture charmante, les pétales bien détachés et cernés d'un léger trait, le cœur légèrement épanoui, les feuilles très fines avec leurs nervures apparentes. Puis ce sont des arbres, si minutieusement traités, pour ainsi dire feuille par feuille, qu'ils font penser à des laques japonaises. Là ce sont des pins, là des arbres fruitiers ou des saules pleureurs. Ils se dressent dans des paysages vallonnés, sillonnés de lacs et de ruisseaux, ou sur des pentes gazonnées parsemées de fleurs. Il y a des jardins clos aussi, où des pièces d'eau bordées de murs donnent asile à de jolis canards qui nagent au milieu des lotus. Parfois même il y a la mer aux eaux mouvantes, d'où émergent les torses nus des apsâras.

Les nuages ont une forme très particulière sur beaucoup de peintures. En dehors du gros tumulus qui sert souvent de char glorieux aux charmantes apsâras, il y a souvent des nuages allongés horizontalement presque en ligne

droite qui sont la caractéristique des nuages de haute montagne, étirés par le grand vent qui est spécial au Tibet. D'ailleurs le ciel de nos peintures est aussi un ciel de haute montagne, indigo, sombre, mais très pur. Il n'a rien d'un ciel d'Orient, mais que la lune y est belle !

Si nous avons insisté sur ces détails, c'est que, pour l'œil artiste, ils font en grande partie le charme des peintures tibétaines et que jamais on ne se lasse de les regarder. Cette nature riante, reposante et paisible est bien loin de la description du Tibet par les explorateurs qui en font un pays aride, où l'on ne voit que plaines et vallons dénudés par le vent, glaces et rochers. Ceci est vrai pour la partie sud, que certains d'entre eux ont abordée en franchissant les cols de l'Himalaya ; le Brahmapoutre, qui traverse le pays de part en part dans la zone inviolable, ne nous a pas encore livré le secret de ses rives ; mais il y a plus au Nord et surtout au Nord-Est des régions toutes différentes et plus connues, il nous suffira de rapporter ici les pages charmantes de Jacques Bacot pour nous en convaincre. Voici ce qu'il dit d'une forêt qui borde le Yalong : « D'abord, c'est la forêt alpestre aux grands pins droits et tristes, presque noirs, où le sentier, au soleil, sent la résine chaude et la poussière. Puis la vraie forêt tibétaine, forêt de cèdres, élégante et parfumée, soignée comme la forêt japonaise qui, sur le dos des montagnes, ressemble à un plumage. Elle est étrange et tranquille, archaïque, idéale comme les forêts des vieilles tapisseries. Elle a ces mêmes coins intimes et charmants, avec des clairières pâles aux pelouses unies, des petits monts bien géométriques qui percent le feuillage, des chênes argentés et de grandes fleurs pures et des faisans blancs. Ces forêts merveilleuses nous donnent aussi des fruits. Tandis que les pieds écrasent des fraises et des framboises, les mains attrapent au passage des cerises, des groseilles et des pêches. Quelquefois, dans les fonds, entre les rochers cuits par le soleil, rampe la vigne sauvage dont les raisins noirs sont remplis d'une teinture très rouge » (1).

Les qualités d'ensemble décoratif des bannières tibétaines sont dues aussi bien à l'image peinte qu'à sa marge de soie. Lorsqu'elles sont vraiment anciennes et patinées, le coloris en est doux et fondu. Les tons dominants sont des oranges, des rouges, des dégradés dans les grosses fleurs du premier plan, qui vont du rose carminé au blanc crème. Les bleus sont profonds, les blancs patinés comme du vieil ivoire, les noirs très purs et sans faux reflets. Il y a d'admirables verts, qui sont la teinte dominante, et par-dessus tout les ors, si largement et si habilement distribués, qui viennent unifier le ton général et marier la peinture avec sa soie d'encadrement. L'impression d'ensemble est celle de tapisseries en miniature, aussi intimes qu'elles, mais possédant en plus un charme troublant et mystique.

(1) Jacques Bacot. *Le Tibet révolté*, 1912.

Avant d'étudier les influences, disons encore un mot de quelques figures que l'on trouve parfois au revers de la toile peinte. En effet, outre quelques inscriptions, qui sont des prières ou des bénédictions, qui les rendent plus chères aux Tibétains, les peintures peuvent avoir un véritable sujet, assez important, et présentant une réelle valeur artistique. Nous possédons une peinture représentant le Mahâkâla noir, portant sur son verso un très beau taureau vert menacé par une grosse flèche verticale, à côté d'une fleur de lotus à demi-fermée.

⁂

Les influences qu'a subies la peinture du Tibet sont nombreuses. Elles résument en quelque sorte celles de l'histoire artistique de ce pays, et leur étude est plus à sa place dans les peintures que dans les autres branches de l'art, car elles sont plus faciles à analyser, et plus complexes aussi. Le jour viendra peut-être, où la découverte de sculptures sur pierre et sur bois, de bas-reliefs qui existent dans les grands temples viendront apporter aux savants et aux archéologues des données entièrement nouvelles, qui supplanteront les idées jusqu'ici admises (1). Mais ce jour là étant loin d'être venu, ces savants se bornent à étudier minutieusement ce qu'ils connaissent.

Le caractère du peuple tibétain et le climat de son pays ont, comme dans tous les peuples, marqué leurs empreintes sur l'art.

Si le Bouddhisme a civilisé et affiné le Tibétain, il n'a pas influencé les caractères propres de son âme, qui, depuis de nombreux siècles, n'a pas varié. La crédulité, l'inconscience, l'enfantillage, la gaîté, la bonhommie, la charité, telles sont les qualités du Tibétain. Contrairement à ce qu'on pourrait croire d'un pays qui pratique la polyandrie (plusieurs frères ont des droits sur la femme de l'un d'eux), il n'y a ni vice ni sensualité dans les mœurs de ce peuple. C'est probablement dû à une influence de climat, car le Tibet est un pays très froid. Notons à ce sujet la différence qu'il y a entre les étreintes des divinités tantriques, représentées dans l'art tibétain, et les mêmes images très érotiques au contraire de la sculpture hindoue. Qu'il y ait eu des actes de cruauté au Tibet, le fait est indéniable, mais cette cruauté est beaucoup plus fonction d'un mysticisme fanatique, que d'un raffinement de civilisés. La superstition est un des plus gros défauts du Tibétain, il a trouvé son écho dans le culte de la première religion Bon-po, faite de sorcellerie et de magie, et persiste encore à l'heure actuelle. M. J. Bacot, qui a pour les Tibétains une vraie sympathie et qui les connaît bien, écrit dans l'ouvrage déjà cité les lignes suivantes : « Pas plus que leur pays, les Tibétains ne sont barbares et incultes. Sous leur écorce grossière, ils cachent des raffinements que nous n'avons pas ; beaucoup de politesse et de philosophie, le besoin d'embellir les choses vulgaires, tout ce qui leur sert, que ce soit une tente, un couteau ou un étrier ».

(1) Dans le livre récemment paru de M. W. Montgomery Mc Govern, *Mon voyage secret à Lhasa*, on peut voir une photographie précieuse d'un bas-relief tibétain jusqu'ici ignoré. Page 208 et verso.

Un peu plus haut, il disait : « Enfin les Tibétains, c'est pour cela que je les aime, ne s'alarment pas des réalités. Les fictions seules les émeuvent ; ils gardent pour elles seules leur sensibilité et des larmes. Ils sont à la fois stoïciens et poètes, hommes d'action et contemplateurs. » On comprendra mieux maintenant ce qui a fait sans effort ni faux semblant les qualités fraîches et charmantes de la peinture au Tibet.

⁂

En voyant une carte d'Asie on peut se rendre compte par les pays qui entourent le Tibet, des influences étrangères qu'il a pu subir. C'est d'abord l'Inde au Sud, l'Afghanistan et le Turkestan à l'Est ; à l'Ouest la Chine, au Nord la Mongolie. On peut donc, ce pays étant entièrement encerclé, envisager trois influences sur l'art tibétain, d'une part celle de l'Inde, d'autre part celle de la Chine, en dernier lieu celle de la Perse, dont la civilisation s'étendait jusqu'au Turkestan.

L'Inde a marqué sur l'art tibétain une influence absolue et indéniable, malgré la séparation géographique de l'Himalaya, des échanges se sont faits d'une part à l'Est par le Népal, d'autre part par la voie indirecte qu'ont adoptée les missionnaires bouddhiques, allant des rives du Gange au Gandhâra, puis au Turkestan. Ces apports peuvent être divisés en trois catégories : dans les deux premières ils sont exclusivement religieux, dans le troisième exclusivement artistique. Et voici comment on peut envisager cette hypothèse.

Les apports religieux sont surtout bouddhiques, nous en avons déjà parlé, la religion étant servie par les différentes manifestations artistiques qui, après les missionnaires, ont jalonné sa route depuis les premiers monuments de Bhârhut jusqu'à l'Asie centrale, en passant par l'art gréco-indien du Gandhâra. C'est ainsi que les recherches récentes nous ont montré successivement les événements suivants dans l'histoire de l'art bouddhique. Premiers monuments remontant au roi Açoka (IIIe siècle av. J.-C.) et allant jusqu'au premier siècle avant J.-C. Le style est architectural, simple et linéaire, le Bouddha n'y est pas figuré. Il y a quelques sculptures d'animaux et d'êtres humains de tendances réalistes. Puis, premières images du Bouddha faites par des sculpteurs formés à l'école grecque, dont la plus ancienne remonte au premier siècle avant notre ère.

C'est là l'origine de l'art gréco-bouddhique du Grandhâra. Sur la route de l'Inde à l'Asie centrale, dans la ville de Taxila, l'art gréco-indien s'éteint dans sa forme pure par son mélange, d'une part, avec les influences irano-bouddhiques du Turkestan, d'autre part avec le style Gupta strictement hindou ; il dégénère de plus en plus à Tumshuq (Mission Pelliot) par des reproductions en série de masques moulés sur le même modèle. Dans le Turkestan, et surtout à Touen-houang, M. Pelliot a découvert un art original, mélangé d'Indien, de Grec et d'Iranien, qui se manifeste par de la sculpture et surtout des peintures votives, dont quelques-unes se rapprochent des peintures tibétaines. Enfin, en Chine, l'art bouddhique évolue pour son propre

compte, et, après des débuts timides, on voit naître, dans la Chine du Nord, l'admirable style Wei.

Un second apport religieux est celui du Çivaïsme, dans lequel l'imagination superstitieuse des Tibétains a trouvé un aliment précieux. Il a fourni d'ailleurs plusieurs dieux au lamaïsme, comme nous avons pu le constater plus haut.

Le troisième apport qui nous paraît au moins aussi intéressant que les deux autres n'a aucune raison pour être considéré comme strictement religieux ; en effet, ce n'est pas parce que les peintures tibétaines sont des œuvres sacrées, que leur technique, leur moyen d'expression et leur idéal artistique doivent être nécessairement de source religieuse. Au point de vue de l'art en général, l'imprégnation réciproque des tendances de deux pays voisins, sorte d'osmose inconsciente, due souvent à de petits faits ou de petits détails, est une loi universelle dans l'histoire de l'art. Pourquoi, par les cols qui livraient passage aux marchands, de simples échanges ne se seraient-ils pas produits entre l'Inde et le Tibet ? Pourquoi ceux qui venaient vendre des couleurs au grand marché népalais de Kâtmândou, n'auraient-ils pas livré des secrets de fabrication de peinture et de proportions, appuyant au besoin leurs conseils d'images peintes ? Pourquoi des lamas qui voyageaient souvent très loin, ne seraient-ils pas allés au cœur de l'Inde visiter les sanctuaires nombreux, dont Ajantâ est un des seuls vestiges ? Qui nous empêche enfin de supposer que des artistes indiens soient venus au Tibet, comme plus tard des Chinois, donner de sages leçons aux moines ignorants ?

Il en résulte, quelle qu'en soit la cause, de nombreuses ressemblances entre la peinture indienne et les peintures tibétaines.

Depuis le IIe siècle avant J.-C. jusqu'au VIIe siècle après J.-C., les fresques d'Ajantâ furent élaborées ; du Ve au IXe siècle ce sont celles de Bâgh dans le Gwalior, les unes et les autres constituant les premiers éléments existant encore de la peinture indienne pure. Au dire de M. E. Vredenburg, de Calcutta, auquel nous empruntons les données de ce chapitre (1), on ne trouve du Xe au XVe siècle que de très rares vestiges de cette peinture ; cependant, la tradition de la décoration murale a survécu dans l'Inde, jusqu'à la fin du XVIe siècle comme l'atteste la fresque de « Fathepur-Sikri ». En dehors de ces peintures monumentales, la tradition indienne se retrouve dans les peintures mobiles, se manifestant par divers documents. Ce même auteur parle d'une peinture népalo-tibétaine datant du XIe siècle, qui appartient au Musée de Boston. D'autres documents très intéressants nous mènent directement aux peintures tibétaines : ce sont des enluminures indiennes de manuscrits bouddhiques. Le plus fameux est le manuscrit Astasahasrika Prajnaparamita, qui aurait été fait aux frais d'un riche hôtelier pour les âmes de ses parents morts, et dont les images sont probablement copiées sur des fresques actuellement disparues ; il est daté de 1090, sous le règne d'un des plus grands empereurs du Bengale.

(1) E. Vredenburg. *Rûpam* n° 4.

De très belles reproductions en couleurs, qui ont été données dans le Rûpam, nous montrent des ressemblances inouïes entre les divinités représentées et celles des peintures tibétaines : en particulier Manjuçrî, Maitr. ya, Vajrapâni, Hayagriva et les Târâs. Les poses, les expressions, les couleurs de ces images, sont à n'en pas douter le chaînon qui lie la peinture indienne à la peinture tibétaine. Celle-ci a donc pris dans l'Inde ses plus grandes qualités artistiques, son imagination débordante, la richesse des décors, des bijoux et des objets d'art, les contorsions sataniques des divinités tantriques, le réalisme de leurs étreintes, les poses langoureuses et déhanchées des Apsâras, des Târâs, ainsi que des dieux compatissants, et jusqu'aux proportions du corps humain.

La Chine, elle aussi, a donné à nos peintures une partie de ses qualités ; il ne pouvait en être autrement, car c'est avec elle que les communications sont le plus facile grâce au Fleuve Jaune. Les luttes perpétuelles entre Chinois et Tibétains n'ont pas été sans provoquer une imprégnation réciproque de leurs tendances. Cette influence artistique est bien postérieure à celle de l'Inde, elle se fait surtout sentir dans la facture et dans les détails. Ceux-ci montrent des personnages, des arbres, des oiseaux, des attitudes et des costumes qui évoquent l'art des Song, et la perfection dans l'interprétation des fleurs et des arbres nous fait pressentir la peinture japonaise. La subtilité chinoise nous donne ici la preuve de sa poésie émouvante et de son idéalisme. C'est au XVIIIe siècle que l'apport des Chinois dans l'art tibétain s'est définitivement concrétisé par la création d'ateliers sino-tibétains.

La Perse, enfin, a marqué son empreinte sur les œuvres du Tibet surtout sur les peintures mais d'une façon plus complexe. Elle paraît évidente dans les scènes d'animaux au milieu de la nature. Elle a pu se produire par deux voies : soit par les peintures mongoles de l'Inde, soit par les œuvres du Turkestan.

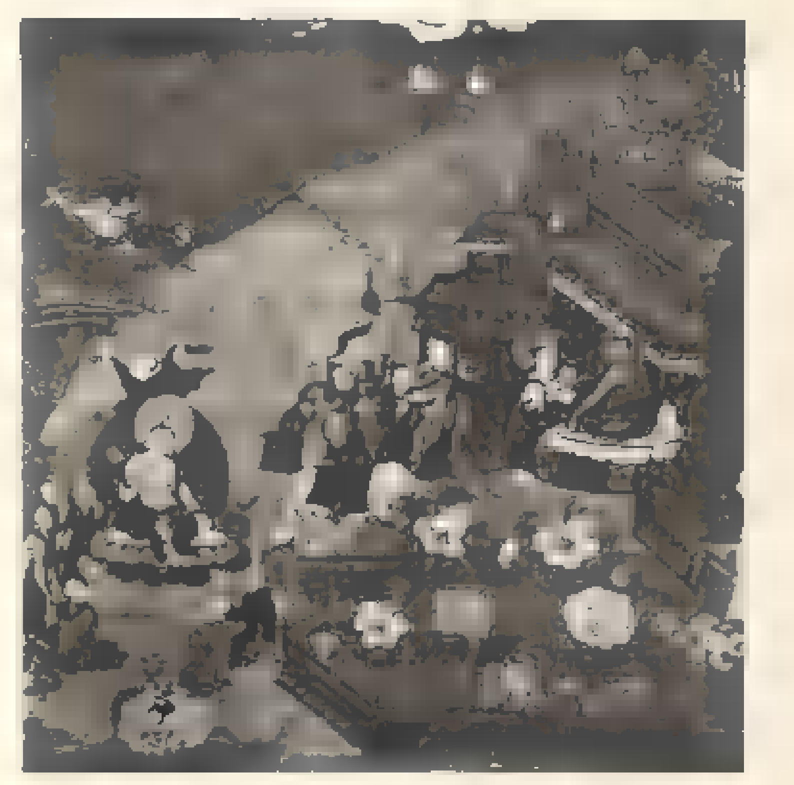
Les premières sont très nettement influencées de la Perse, malgré leur grande originalité, et en dépit des récentes controverses à leur sujet. M. Vredenburg, défenseur de la thèse de l'autonomie de la peinture hindoue, cite une peinture mongole dans le style des bannières bouddhiques et reconnaît que chez elle l'influence persane est indubitable. Il s'agit d'un portrait d'un prince indien de la maison de Timur (Tamerlan) qui se trouve au British Museum.

Les secondes, celles du Turkestan, fusionnent les tendances gréco-bouddhiques et irano-bouddhiques. M. R. Grousset (1) dans un article fort intéressant de cette Revue, reprenant les idées de M. Paul Pelliot sur la question des influences artistiques au Turkestan, insiste sur la place qu'occupe le facteur iranien. Il cite de nombreux exemples à l'appui de cette opinion. Au moyen âge, la Perse exerçait une influence politique importante en Transoxiane et en Asie centrale, où se parlaient d'ailleurs des langues iraniennes, pures ou mixtes. D'autre part, l'examen des œuvres d'art que ces pays ont

(1) René Grousset, *Revue des Arts Asiatiques*, juillet 1924.

(Détail d'une peinture de la Collection J. Bacot, Musée Guimet)

Le moine Mi-la-ras-pa ([illegible]).



(Collection J. Bacot, Musée Guimet)

[illegible]

produites, montre de nombreux apports persans, en voici deux exemples. A Dandân-Uilq (mission sir Aurel Stein) près de Khôtan, on a trouvé, dans des œuvres d'inspiration Gupta, des animaux et des cavaliers ressemblant à ceux des peintures persanes. En outre, on y voit un Vajrapâni portant une barbe noire, coiffé d'une tiare et ayant l'aspect d'un roi sassânide. A Qyzyl, sur une fresque de la grotte des Hippocampes, on voit un paysage de montagnes, avec des Bodhisattvas, des dieux, des chasseurs, des animaux, qui tient le milieu entre les peintures tibétaines et celles des paysagistes de Hérat et d'Ispahan.

C'est surtout dans les fonds de nos peintures, dans les seconds plans, que l'on est frappé de trouver des animaux (biches, daims, ibis et hérons) ayant absolument les mêmes attitudes que ceux des enluminures persanes, mais nous croyons intéressant de montrer ici une curieuse peinture des Lokapâlas où nous retrouverons les personnages très voisins de ceux dont parle M. Grousset, en particulier le guerrier tenant un drapeau, situé en bas et à droite de la peinture ; le personnage qui est au centre est le gardien du Nord, dieu de la richesse, roi des Yaksas, et se nomme Kubera (forme de Vaiçravana). Le guerrier, sur lequel nous attirons l'attention, est probablement son général en chef Pançika.

En dépit de toutes ces influences qui s'entremêlent et se fusionnent, les peintres du Tibet ont eu le génie de créer une formule d'art absolument spéciale, d'une grande originalité, d'une grande sincérité, dont la qualité primordiale est d'être essentiellement décorative.

Il est même regrettable que les amateurs d'art ainsi que beaucoup de nos artistes modernes ignorent l'art tibétain ; ils pourraient y trouver une source féconde d'inspiration au point de vue décoratif.

Dr Pierre Rousseau

TCH'ANG-NGAN AU TEMPS DES SOUEI ET DES T'ANG [1]

M. O. Sirén, en nous envoyant les photographies qui illustrent son nouvel article sur Si-ngan-fou, l'ancienne Tch'ang-ngan, y a joint une coupure du North China Daily News *qu'il venait de recevoir.*

Intitulé Sianfu, City of Desolation and Death, *et illustré de quelques croquis de ruines, c'est un bref récit du siège de la ville qui dura du 17 avril au 28 novembre 1926, et qui « dépassa en horreur tout ce qu'on peut trouver dans l'histoire de la Chine ». Cet écho prête une triste actualité et un intérêt tout spécial à l'étude que fit naguère M. Sirén des monuments anciens de cette grande ville, une des plus vieilles de la Chine et jusqu'à l'an dernier, hélas ! une des mieux conservées.*

Peu après que l'unité de la Chine eut été réalisée par Wen Ti des Souei, les deux anciennes capitales furent reconstruites et retrouvèrent quelque chose de leur ancienne splendeur. Tch'ang-ngan, la capitale de l'ouest, fut rebâtie par Wen Ti (ou Kao Tsou) et Loyang, la capitale de l'est, par Yang Ti, le second empereur Souei. Les deux cités étaient de plans similaires, mais l'occidentale dépassait l'autre en étendue et en régularité. C'était la première ville du royaume et elle contenait les plus grands palais impériaux. Le plan de Tch'ang-ngan devint un modèle pour les cités impériales qui se fondèrent plus tard en Chine et au Japon. La nouvelle capitale des empereurs Souei fut édifiée au sud-est de l'ancienne capitale des Han. Elle s'étendait au sud, presque jusqu'au pied du Tchong-nan-chan ; à une petite distance au nord coulait la Wei, et une rivière plus petite, le Pa-tch'an, coulait à l'est. A l'ouest, c'était la plaine de la Tête du Dragon (Long-cheou-yuan). Son nom officiel était Ta-hing-tch'eng, la « Grande cité prospère » ; ce fut seulement au commencement de la dynastie des T'ang qu'on l'appela Tch'ang-ngan-tch'eng, la « Cité de longue paix » ; et dès lors elle fut aussi connue sous différentes appellations : Yun-tcheou, la « cité populeuse » ; Si-king, la « capitale occidentale » ; Tchong-king, la « capitale du milieu » ; et Chang-tou, la « résidence supérieure ». Le plan rectangulaire mesurait 18 *li* 115 *pou* de l'est à l'ouest et 15 *li* 175 *pou* du nord au sud ; toute la circonférence était de 67 *li*. De bas remparts de terre l'entouraient (18 pieds de haut) avec trois portes à chacun des côtés sud, est et ouest, et huit portes au côté nord. Au sud : Ming Tö-men (porte de claire vertu) ; K'i Hia men (porte de l'été précoce) et Han Hua men (porte du pacifique échange). A l'est, Tchong Ming men (porte du lumineux printemps),

(1) Voir Planche IX.

T'ong Houa men (porte de la transformation) et Yen Hing men (porte de longue prospérité). A l'ouest, Kai Yuan men (porte ouverte sur le lointain), Yen Ping men (porte de la paix prolongée) et K'in Kouang men (porte de la lumière d'or). La limite méridionale des jardins impériaux touchait au rempart septentrional. A l'est du Kong Tch'eng, palais impérial, se trouvaient cinq portes, et trois à l'ouest : Tchong Yao men (porte de l'étoile d'espoir), Pao Hin men (porte des bois odorants) et Kouang Houa men (porte du règne glorieux). Le palais impérial était situé dans le milieu de la section septentrionale, faisant face au sud où il touchait la cité impériale (Houang Tch'eng), le quartier qui comprenait les offices gouvernementaux et leurs dépendances. Au nord du palais était un jardin, Si Yuan (jardin occidental), et s'avançant toujours plus au nord, s'étendait le parc interdit, Kin Yuan, qui descendait jusqu'à la Wei. Les différents quartiers de ces jardins étaient confiés à des officiers spéciaux dont l'un était nommé ministre des « joies éternelles », ce qui semble indiquer que de grandes fêtes étaient données dans ce parc. Le fameux palais de T'ang Kao Tsong, le Ta Ming Kong, s'étendait à l'est du jardin, formant un rectangle en dehors du rempart septentrional de la cité. Il fut construit dans la première année de Long So (661 ap. J.-C.). Le Sing Ts'ing Kong (palais de délices et de prospérité), nommé ainsi Nan Nei (l'intérieur du sud) était situé en dehors de la cité vers l'ouest. Il fut construit par Sian Tsieng et complété en 729. L'année suivante un passage secret était ouvert entre le Ta Ming Kong et le Sing Ts'ing Kong.

La porte centrale de la cité se nommait Tch'eng T'ien men (porte de réception du ciel). La grande rue qui partait de là, conduisant directement au sud, divisait la cité impériale en deux parties égales. Franchissant un mur de cette cité par la porte du « moineau rouge », Tchou Ts'iao men, elle continuait en droite ligne jusqu'à la porte centrale du rempart méridional, Ming Tö men. Cette rue séparait la ville en deux moitiés : Wan Nien Hien à l'est et Tch'ang-ngan hien à l'ouest. Chacun de ces districts était partagé par plus de cinq rues courant du nord au sud ; quatorze autres rues, également rectilignes, divisaient la cité transversalement. Les lotissements rectangulaires formés par ces rues se nommaient *fang*. C'étaient pour ainsi dire les unités formatrices du plan général. Il y avait trois rangées de *fang* sur chaque côté de la cité impériale et 13 *fang* en chaque rangée : nombre choisi pour correspondre aux douze mois de l'année, plus le mois intercalé qu'introduisaient certaines années du calendrier lunaire. Dans la partie centrale qui formait vers le sud la continuation de la cité impériale et du palais, il y avait quatre lignes de neuf *fang* et neuf rues allant de l'est à l'ouest, en l'honneur des quatre saisons et du nombre parfait neuf, souvent employé dans le symbolisme chinois. Suivant les rites de la dynastie Tcheou *Tcheou-li*, une cité impériale devait avoir neuf rues principales. Les *fang* dans ces quatre rangées n'étaient divisés que de l'est à l'ouest et n'avaient pas de rues allant du sud au nord afin de préserver le palais de l'empereur de toutes les pollutions que pouvait entraîner la respiration humaine du district. Tous les autres *fang* étaient sectionnés par

des rues les traversant à angles droits et aboutissant à des portes spéciales. La largeur des lotissements augmentait considérablement vers les remparts de l'est et de l'ouest : larges de 350 *pou* près de la rue centrale ils étaient de 450 *pou* dans les rangées voisines, et de 650 *pou* aux trois rangées dernières et sur chaque côté. La longueur de ces *fang* (nord-sud) était de 350 *pou*, c'était leur mesure sur les côtés de la cité impériale, mais les deux plus éloignés vers le nord avaient 450 *pou*. Les deux places de marché Tong Che et Si Che mesuraient 600 *pou* sur chaque côté et la rue qui entourait la cité avait 100 *pou* de large.

Quatre canaux traversaient la ville ; deux venant du sud, un de l'est et un de l'ouest ; ils alimentaient le palais impérial, et arrosaient ses jardins où des étangs étaient formés.

Chaque *fang* avait deux noms, un pour le quartier nord et un pour le quartier sud, par lequel les adresses pouvaient être exactement indiquées sans numéro, on ajoutait simplement est ou ouest au nom du *fang*, l'usage étant que chaque section de *fang* fût occupée par l'ensemble d'une famille. Néanmoins les rues avaient des noms particuliers.

Cette capitale si bien dessinée qui, avec sa régularité d'échiquier, offrait une ressemblance curieuse avec les modernes cités américaines, fut tracée et en grande partie construite par les deux premiers empereurs de la dynastie Souei. L'activité dut, en effet, durant les vingt dernières années du VI[e] siècle, être intense dans tous les arts, mais particulièrement dans l'architecture. Malheureusement, il ne reste rien de ces bâtiments, mais de nombreuses pierres sculptées qui existent encore à Si-ngan-fou (ou y furent transportées d'autres lieux) témoignent de la grande activité artistique de cette époque. Les vieilles chroniques chinoises où nous trouvons les documents de nos descriptions donnent à peine quelque aperçu de l'apparence architecturale de ces palais ; cependant, quelques indications sur leur plan général et leur situation ne seront pas sans intérêt. Il est établi dans les chroniques que durant les périodes anciennes, celles des Han et des petites dynasties qui suivirent, les palais et les bureaux du gouvernement se trouvaient dans la cité parmi les habitations du peuple ordinaire ; mais cela fut changé, et dans la nouvelle capitale Souei un quartier spécial de la cité leur fut affecté, arrangement qui fut adopté à Pékin. Ce quartier fut nommé la Cité Impériale, Houang Tch'eng ou Tseu Tch'eng ; à Tch'ang-ngan, il était situé au sud du Palais Impérial, tandis qu'à Pékin il l'entoure sur trois côtés. Il mesurait 5 *li* 115 *pou* de l'est à l'ouest et 3 *li* 140 *pou* du nord au sud. Il n'avait pas de *fang* semblables à ceux de la ville, il était divisé en plus petits groupes de maisons par quatre rues allant du nord au sud et cinq rues coupant celles-ci dans la direction est-ouest. Le mur méridional du Houang Tch'eng avait trois portes : Tchou K'iao men au milieu ; Ngan Chang men (porte de supérieure paix) à l'est et Han Kong men (porte qui contient la lumière) à l'ouest. Il y avait plus loin deux portes du côté est, deux du côté ouest, ayant leurs noms spéciaux, et une au nord, Yen Hi men (porte du bonheur prolongé), qui établissaient les communications

entre la Cité Impériale et la ville, séparées l'une de l'autre par une avenue large de 300 pas.

La résidence proprement dite des empereurs Souei occupait une surface de 4 *li* de l'est à l'ouest, et 2 *li* 270 *pou* du nord au sud. Au nord elle rejoignait le Si Yuan (jardin de l'ouest), où se trouvait à l'est le palais du prince héritier Tong Kong, et à l'ouest le palais des dames de la cour, Ten T'ing Kong (le palais de la cour latérale). Cinq portes monumentales s'ouvraient dans le mur méridional du Kong Tch'eng : au milieu Tch'eng Tien men (la porte de réception du ciel) devant laquelle s'étendait la soi-disant cour extérieure ; de chaque côté de la porte centrale étaient, à l'est : Yong Tchouen men (porte de l'éternel printemps), et Tch'ang Lo men (porte du long plaisir) ; à l'ouest Kouang Youen men (porte de la bonne fortune), et Yong Ngan men (porte de l'éternelle paix). Dans le mur oriental se trouvaient la porte du phénix impérial, Fong Houang men, et la porte des instructions données, T'ong Hiun men ; les deux portes occidentales étaient T'ong Ming men (de la clarté touchée) et Kia You men (la porte du règne heureux). Enfin Yuan Wou men et Ngan Li men, la porte des rites pacifiques, étaient au nord.

Passant au milieu du mur méridional et traversant la cour extérieure, on arrivait à la seconde porte centrale Kia Tö men (heureuse vertu) qui était flanquée de galeries couvertes dont chacune contenait deux portes ; et, continuant dans la même direction, on arrivait à la grande porte centrale, la porte du zénith, Ta Tsi men, qui conduisait au Ta Tsi tien, pavillon du zénith ou du premier principe, le palais où l'empereur s'occupait des affaires de l'État et officiait aux grandes cérémonies du premier jour et du quinzième de chaque mois. Cet endroit était nommé la grande cour du milieu. Derrière le Ta Tsi tien s'élevait Leang yi tien (pavillon des deux rites) dans la cour dite intérieure où l'empereur vaquait aux affaires de l'État aux jours ordinaires ; de chaque côté se trouvaient les chambres des dix mille printemps et des mille automnes, sans compter bien d'autres *tien, t'ai* et *men* qu'il serait trop long d'énumérer. Directement au nord s'élevait le Kan Lou men conduisant à Kan Lou tien, le palais de la douce rosée ; une cour lui faisait face : Yong Hiang (le sentier éternel ou éternel passage). Des murs percés de portes l'entouraient. Au nord du Kan Lou tien étaient deux autres palais, le Yen Kia tien, le bonheur prolongé, et le Tch'eng Hiang tien ; une fois celui-ci traversé, on se trouvait à la porte centrale du nord, Yuan Wou men, qui conduisait au jardin de l'ouest.

Un grand nombre de halls et de portes sont encore énumérés dans les chroniques, mais quelque intérêt qu'aient leurs noms, ils ne nous disent rien du caractère architectural ou de la composition des bâtiments qu'ils désignent, et leur exacte position reste incertaine, les plans donnés dans le *Tch'ang Ngan Che*, le *T'ang Lou Tien* et le *Si-ngan-Fou Che* ne correspondant pas. Quoi qu'il en soit, il résulte des informations précédentes que le plan général du palais-cité de Tch'ang-ngan correspondait exactement à celui de la *Cité Pourpre Interdite* de Pékin, quoiqu'il fût présenté à une plus grande échelle.

« Le grand Palais Illuminant », le fameux Ta Ming Kong de l'empereur

Kao Tsong des T'ang, était situé au nord-est du Kong Tch'eng. Bâti dans la partie orientale du jardin impérial, il était nommé aussi *Intérieur oriental*, Tong Nei. Il mesurait cinq *li* du nord au sud et 3 *li* de l'est à l'ouest. Des cinq portes qui s'ouvraient dans la façade méridionale, celle du milieu était le Tang Fong men, du *Phénix Rouge*, et le nom des autres se référait aux cérémonies, à la prospérité et à la paix. A l'est et à l'ouest, chaque mur latéral avait deux portes ; au nord : la Porte de l'Origine, Yuan Wou men était la principale, et sur ses côtés le Ling Yen men (*atteignant le ciel*) et Yin Han men, *porte de la Voie lactée*. Derrière la porte du Phénix Rouge, le bâtiment principal était le Han Yuan tien, le *pavillon du premier principe*. Aux jours du nouvel an et du solstice d'hiver, l'empereur y présidait certaines cérémonies. La construction était d'une étendue considérable, 500 pou, environ 850 mètres. Elle s'élevait sur une plate-forme de 14 mètres de haut, divisée en trois terrasses, traversées il est vrai de cinq escaliers au lieu de sept ; et ses dimensions sont plus petites. La galerie de façade du hall avait les deux tours du *Phénix volant*, Siang Lan ko, et du *Phénix au nid*, Ts'i Fong ko. Sous ces tours étaient une salle d'audience où se gardaient la pierre rouge *Fei Che rom* et le tambour qui annonçait l'arrivée du public, ainsi que les services de la garde impériale. Derrière le Han Yuan tien, la porte conduisait dans la *cour intérieure*, Nei Tchao, à l'extrémité de laquelle s'élevait le Hsüaun t'cheng tien, pour « la proclamation des lois » ; sur les côtés de ce hall, les portes qui s'ouvraient sur les cours latérales de l'est et de l'ouest se nommaient : *Fleur de Soleil* et *Fleur de Lune*. Dans ces cours se trouvaient d'autres halls et d'autres offices, parmi lesquels celui de l'historien impérial, dans la cour de l'est. De chaque côté de cette partie frontale du palais-cité, de vastes rues s'allongeaient. Plus loin, au nord, l'autre partie et la plus grande — séparée par un mur [illegible] la porte « des appartements privés », Tseu Tch'en men — n'était pas aussi chargée de constructions et semble avoir été disposée plutôt comme un jardin. Le premier grand hall était là, le Tseu Tch'en tien, qui dut être enclos de murailles, car des portes spéciales sont désignées des deux côtés. Derrière celui-ci était le *pavillon du paradis*, P'eng Lai tien, et plus loin le *pavillon de la fraîcheur*, Han Leang tien, situé proche le *grand étang*, Tai yi, qui, sans aucun doute, était d'un agréable voisinage dans la saison chaude. Au-delà de cet étang on passait par un autre pavillon pour atteindre la porte septentrionale du milieu, Yuan Wou men. Dans la moitié orientale de cette enceinte se trouvaient, parmi d'autres bâtiments, les salles de bains impériales, le pavillon du *Brocart*, du *Miroir-Bijou* entre autres, dont les noms semblent faire de ce lieu le rendez-vous des plaisirs ; au contraire dans la partie occidentale les noms s'inspirent du travail et de la méditation : pavillons du *clair devoir*, de la *grande paix*, de la *vie sainte*.

Dans la partie sud de cette moitié occidentale de l'enceinte était aussi le quartier spécial des dames de la cour, Nei Che Cheng, et un vaste magasin. Au nord de ces bâtiments, l'Académie impériale, Han Lin yuan. Et toujours plus au nord, des halls suivaient : Che Ts'ouei tien, pavillon pour *cueillir les*

feuilles vertes, Ta Fou, *grande fortune*, San Tsing, *trois clartés*, et Han Ping, *contenant la glace*. Enfin passant une fois de plus le Tch'eng Hiang, *recevant le souffle parfumé*, on arrivait par une longue galerie *Tch'ang Ko*, au pavillon de l'*orchidée de pourpre*, Tseu Lan tien, situé au sud-ouest de la porte centrale du nord. Tout cela et plusieurs autres pavillons, galeries et portes sont mentionnés dans le *Si-ngan-fou Che*, mais il faut se rappeler que les autres chroniques indiquent des noms et des localisations différentes pour quelques-uns de ces bâtiments.

Il est impossible de faire d'après les chroniques chinoises et leurs plans l'exposé exact et détaillé de toutes les parties du palais-cité, mais les principes généraux de composition et l'usage des bâtiments les plus importants en ressortent clairement.

Il est à noter que le Kong Tch'eng des empereurs Souei et le Ta Ming Kong étaient disposés de façon à ce que les principaux bâtiments forment l'axe de l'enceinte. Les plus grandes salles de cérémonie s'étendaient dans la partie antérieure où se constituait généralement la grande cour ; derrière se trouvaient ses annexes et ses offices ; tandis que la partie éloignée des palais-cités servait de résidence à la famille impériale, répandant sur une vaste étendue toutes sortes de pavillons destinés au plaisir, à l'étude, ou à la méditation. C'est l'arrangement typique des palais impériaux de la Chine ; il fut encore suivi dans le palais des empereurs Song, Pien Tsing Kong, à Pien Leang ; dans la nouvelle cité-palais des Mongols à Khanbalic ; et il peut être encore observé dans la *Cité Pourpre Interdite* de Pékin.

Les palais impériaux de Tch'ang-ngan sont détruits depuis longtemps ; la seule chose qui en reste est une terrasse de terre au nord-est du mur de la cité actuelle, c'est-à-dire à l'emplacement même du merveilleux Ta Ming Kong. A sa partie centrale, cette terrasse se projette en deux autres plus petites, vers le sud : leur situation, leur étendue, semblent indiquer qu'elles sont les restes du grand hall Han Yuan tien et de ses deux tours. Tant que les fouilles demeureront interdites, il sera impossible de donner une information plus exacte sur ce point comme sur les autres de la cité-palais des T'ang.

Les bâtiments eux-mêmes, faits probablement de bois et de briques, offraient peu de résistance au feu, aux ravages du temps et de la guerre. Ils ont tous disparu, mais le plan général s'en perpétua ultérieurement dans les cités impériales ; il en est de même pour le style architectural de ces bâtiments et il nous est loisible de l'étudier dans les palais impériaux de Pékin. Un grand nombre de modifications peuvent avoir été introduites dans le détail, dans les proportions et la décoration, mais le type général des *tien*, *kong*, *leou* et *men* est encore le même qu'au temps des T'ang. Ils sont tous construits sur le cadre de bois des colonnes et des poutres qui portent les toits en forte saillie, les murs encadrés par ces colonnes et ces poutres sont faits de brique et de plâtre.

En Chine, il ne reste pas, sauf quelques pagodes de brique, de constructions de l'époque T'ang ; mais le Japon garde quelques temples du VIIIe siècle

qui sont de fidèles reproductions des édifices chinois contemporains, ou un peu plus anciens. Le plus intéressant sous ce rapport est le *Kodô* du Toshodaiji, près de Nara, car ce hall faisait partie du palais impérial à Nara et fut transporté plus tard à son emplacement actuel. Il est tout à fait simple : construction basse entourée de deux rangées de colonnes, neuf ouvertures sur le long côté et quatre sur le petit. Le toit vaste [redacted] haut à l'excès donne une impression d'écrasement sur ces supports plutôt tassés ; ceux-ci pourtant sont d'une vigoureuse venue de même que toutes les parties de la charpente. Sur les cinq pans du milieu de la façade s'ouvrent des portes à treillis, et les deux baies des extrémités sont pourvues de fenêtres analogues (voir *Pl.* IX).

Pour saisir les caractéristiques architecturales des palais T'ang, on ne peut mieux faire que de s'arrêter au Kondô du Toshodaiji, bâtiment plus important que le Kodô du même temple, érigé dans un style directement emprunté à la Chine. La preuve de cette étroite connexion se confirme du fait que tous les détails architecturaux de ce Kondô se trouvent sur la gravure d'un temple faite sur une pierre qu'on peut voir encore à l'extérieur de Si-ngan-fou, au-dessus de la porte d'entrée du Ta Yen t'a, pagode fameuse de l'époque T'ang. Nous reviendrons plus tard à cette pagode, mais nous pouvons dès maintenant y trouver un supplément d'information sur les particularités des palais T'ang. Quoique le Kondô du Toshodaiji ait subi une restauration sous les Tokugawa il a gardé dans ses parties essentielles tous les traits de son architecture originelle. Il s'élève sur une plate-forme de pierre ; en façade il présente une galerie ouverte de huit baies. Les colonnes intérieures sont prises partiellement dans le mur d'argile (les colonnes extérieures qui relient les poutres entre les grandes fenêtres viennent de modifications ultérieures). Les colonnes de façade, légèrement galbées, reposent sur des socles bas, en pierre, avec moulures ; elles sont comme toujours reliées au toit par des poutres. Suivent trois rangées de lourds corbeaux très saillants, qui laissent voir le plafond, chose introuvable dans les bâtiments des époques suivantes. Très caractéristique aussi est la forme carrée des lourdes poutres inclinées qui se projettent au-delà des corbeaux et supportent à leur extrémité des consoles sur lesquelles reposent les pannes qui forment le lit des chevrons. La construction dans son ensemble donne une impression de force et de solidité, peut-être de lourdeur si on la compare à la légèreté de celles qui ont suivi. Le toit magnifique en dos d'âne n'a pas de pignons, il s'incline d'une pente égale sur les quatre côtés, formant ce que les Japonais appellent un *azumaya*. La ligne de faîte se termine à ses extrémités en deux saillies cornues ; des têtes d'oiseaux aux longs cous ornent les crêtes.

Tous ces détails, qui se retrouvent sur la pierre gravée de la pagode Ta Yen t'a, font du Kondô du Toshodaiji un exemple tout à fait caractéristique de l'architecture T'ang ; le Japon en conserve d'ailleurs plusieurs autres échantillons moins importants, qui confirment les particularités que nous venons de noter.

(*A suivre*).

Osvald Sirén.

Deux échantillons de l'architecture T'ang au Japon :

En haut : Le Kodô du Toshôdaiji, près de Nara.
En bas : Le Kondô du Toshôdaiji (VIIIe siècle ; le toit a été refait).

PAGES DE LITTÉRATURE CHINOISE

KOU-WEN et FOU

La classification arbitraire que nous établissons des arts ne doit point complètement nous leurrer. Le même esprit anime l'art littéraire et l'art plastique et l'étude de l'un éclaire singulièrement l'autre.

Les deux ouvrages de littérature chinoise que vient de faire paraître un élève de l'Ecole des L. O. V., M. Georges Margouliès (1), intéressent certes en premier lieu les curieux des lettres d'Extrême-Orient, mais doivent aussi, en quelque part, servir les amateurs de l'art asiatique.

Le *Kou-Wen*, dont M. Margouliès tente en vain de donner une définition, ou plus exactement une traduction précise, me paraît assez bien résumer ce qu'est l'esprit, et par suite l'art chinois et il peut, à mon sens, avec assez de force démonstrative, être pris comme exemple de ce qui caractérise pleinement cette civilisation.

Si l'on apportait à la chronologie une importance que peut-être elle n'a pas, limitée qu'elle est dans sa valeur absolue par les réserves Kantiennes, on pourrait une fois de plus signaler le singulier synchronisme qui fait que les périodes brillantes des civilisations d'Extrême-Orient correspondent aux périodes obscures des civilisations occidentales. Les auteurs mentionnés dans ce recueil de *Kou-Wen* s'échelonnent sur une longue suite d'années, du Ve siècle av. J.-C. jusqu'au XVIIe siècle, mais c'est surtout à l'époque où le monde occidental croule sous les invasions barbares (venues elles aussi d'Asie comme si le génie asiatique avait alors poussé dans tous les sens, même celui de la violence, l'excès de sa puissance) que fleurissent les plus fines fleurs de la culture orientale. Le grand Tchou-Hi vivait alors qu'en Europe bégayait la scolastique. L'ère fameuse des Ming, couronnant une longue ère de splendeurs, s'épanouit alors que l'Occident se débat encore dans les affres d'un enfantement douloureux.

Ce qui frappera au premier abord le lecteur de *Kou-Wen*, et une fois franchi le petit ennui des noms propres innombrables, c'est le remarquable caractère d'unité de ces textes.

Voici ce que j'entends par là.

Pour reprendre un mot de Paul Claudel parlant aux étudiants japonais (2), l'Européen toujours s'explique, se justifie. De cette habitude d'établir pour chacun de ses mouvements tant matériels que spirituels des *causes* vient en littérature la forme de tout genre : un développement. Il y a, dans un texte européen, quel qu'il soit, un commencement, un milieu et une fin, emboîtés l'un dans l'autre, découlant l'un de l'autre, et exposant, selon le sens d'un impérieux dynamisme, un ou des rapports de cause à effet.

---

(1) G. Margouliès. *Kou-Wen Chinois*, *Le fou dans le Wen-Siuan.* (Geuthner 1926).
(2) Nouvelle Revue Française, 1er Octobre 1925.

Le Chinois opère de tout autre manière. Il n'est pas dans un *Kou-Wen* de développement. A propos d'une pensée, et dans le cadre unique de cette pensée, il y a une méditation qui ne consiste pas à dérouler les virtualités encloses dans cette pensée soit vers ses sources, soit vers ses conséquences, mais bien à établir la valeur statique de cette pensée.

Voici, par exemple, de Li Houa (1) une *Lamentation sur un champ d'anciennes batailles*, dont le sentiment est proche du sentiment qu'éveillerait un même spectacle chez un chrétien, ce qui fait mieux ressortir la différence de technique artistique et l'effort de « simultanéisme » du Chinois.

« C'est immense, immense ! Les sables plats sont sans bornes, quelque « loin qu'on regarde on ne voit personne. Une ceinture de cours d'eau ceint « cette plaine, des montagnes par groupes sont entassées tout autour. C'est « sombre et douloureux. Le vent est triste et le jour terne. Le *p'ong* est arraché « par le vent, les herbes sont desséchées, l'air est froid comme par une matinée « de givre. Les oiseaux qui volent au-dessus de cet endroit ne descendent pas, « les bêtes en y passant courent vite et dispersent leurs troupeaux.

« Le chef du poste me dit : « C'est un champ d'anciennes batailles... »

On le voit. La page est fort belle et d'une indéniable puissance d'évocation. Mais qu'on remarque combien unie est la description, combien elle fait bloc. Le paysage désolé ne se déroule pas, ne se justifie pas aux yeux du spectateur.

Et je pense à ces coffres chinois d'une si sobre facture et d'une si riche décoration. On ne peut, pour un meuble, imaginer de style plus nu : des lignes droites, des plans sans saillies, une composition parfaitement rectangulaire. C'est une caisse élevée à la dignité de mobilier par la simplicité extrême de ses formes. Souvent même il n'est pas de décoration extérieure, ou alors traitée en teintes sombres. Mais sitôt que les panneaux ont été ouverts, apparaît la richesse d'une ornementation incomparable. Là jouent les laques, là les ors ressortent sur les fonds rouges. Mille détails naissent au fur à mesure de l'examen ; des personnages qu'on n'avait point vus au premier abord sortent de leur indifférence et font voir les traits variés de leur physionomie, exprimant, avec cette simplicité de l'art d'Extrême-Orient, les sentiments, les passions les plus divers. Tout un monde se crée pour ainsi dire sous nos yeux.

Le processus psychologique est identique à celui dont procède le Kou-Wen. C'est à l'intérieur du meuble comme du texte que sont placées les plus pures splendeurs, tout au moins les détails de l'ornementation et c'est notre méditation qui les fait un à un sortir du néant premier.

Il n'y a, ni dans le genre littéraire, ni dans l'art plastique, de déroulement qui, partant d'une proposition initiale : l'utilité du meuble, la position de l'idée, conduise selon un rythme visible (et dont la cadence forme ce qu'on appelle chez nous le *style* : style Renaissance, Louis XV, rococo, etc.) les données en leurs ornements et décorations.

Mais cette disposition particulière d'un texte littéraire, si elle peut nuire à des effets chers à notre littérature, tels que l'effroi ou l'anxiété qui découle de la méconnaissance où nous sommes du sens certain de l'écoulement du

(1) MARGOULIÈS *Op. cit.* p. 181.

sujet, favorise par contre les descriptions purement statiques, convient particulièrement à la construction de ces paysages de faïence qui sont autant paysages d'âme que paysages de nature.

Lieou Yu-Si inscrit sur son humble demeure (*op. cit.*, p. 166) :

« L'importance des montagnes n'est pas dans leur hauteur ; elles sont « célèbres si elles ont un Immortel qui y habite. L'importance des cours d'eau « n'est pas dans leur profondeur ; ils ont une vertu surnaturelle s'ils possèdent « un dragon. Cette humble demeure, il n'y a que ma vertu qui la parfume.

« Les taches de mousse qui montent les degrés du perron sont bleuâtres ; « la couleur de l'herbe qui entre à travers les nattes est verte.

« Mais ceux qui y causent et rient, ce sont des lettrés célèbres et parmi « ceux qui y vont et viennent, il n'y a pas de simples particuliers. »

Les taches de mousse sont bleuâtres ; la couleur de l'herbe est verte... Voilà des éléments esthétiques familiers par la minutie de leur précision aux amants de l'art chinois.

Cette humble demeure, il n'y a que ma vertu qui la parfume.... Voilà l'élément éthique qui caractérise pleinement la technique de cet art littéraire.

La poésie des Haï-Kaï japonais sait tirer du *Makoura-Kotoba*, du mot oreiller, une puissance de suggestion à proprement parler extraordinaire pour notre esprit occidental limité aux coutumières épithètes homériques. C'est au reste par cette force évocatrice d'une alliance de mots que la littérature d'Extrême-Orient atteint ses effets d'instantanéisme. Les Chinois — et le Kou-Wen, littérature traditionnelle, nous en est un bon exemple — sont maîtres en l'art de dégager sans effort tout le potentiel du mot.

Il y a, dit Nietzsche, toute une mythologie dans le langage. Une simple phrase telle que celle que je viens de citer témoigne assez combien riche est la mythologie chinoise.

Mais pour la percevoir il faut une sensibilité un peu éduquée. Notre esprit européen, tout pétri qu'il est par le principe de causalité, y est tout d'abord rebelle. Les choses difficiles au reste ne sont-elles point toujours l'apanage d'une minorité ?

« ... Un voyageur chantait à Ying, dit un *Kou-Wen* de K'iu Yuan (*op.* « *cit.*, p. 42). Le commencement du chant s'appelle : *Un villageois de Pa* (un « air très simple) Ceux qui dans la capitale sont venus pour s'unir à lui furent « plusieurs milliers de personnes. Pour le ton : *Le soleil est grand et l'herbe* « *couverte de rosée* (un air de ton inférieur), ceux qui dans la capitale sont « venus pour s'unir à lui furent plusieurs centaines de personnes. Pour le ton : « *Le printemps lumineux et la neige blanche* (un air de ton supérieur), ceux « qui dans la capitale sont venus pour s'unir à lui ne furent que quelques « dizaines de personnes. Mais il amena le ton *Chang* et appuya le ton *Yu*, il « y mélangea le ton *Tche coulant* (l'air le plus difficile) et ceux qui dans la « capitale sont venus pour s'unir à lui n'étaient que quelques personnes sans « plus. »

Ne pensons donc pas que le Kou-Wen connaisse un jour la vogue du *haï-kaï* ou même du *tanka* japonais. La forme même du Kou-Wen l'enferme en lui.

Cette formation massive que j'ai dénoncée — d'après la lecture des traductions de M. Margouliès — est découpée par notre auteur (*op. cit.*, p. IV)

en trois conditions symptomatiques du Kou-Wen : 1° indépendance et sens complet et unique ; 2° unité absolue de l'action, dégagée, autant que possible, de tout détail superflu ; 3° présence d'une idée morale ou philosophique.

Il convenait, je crois, d'insister sur la disposition centripète de ces importants documents de l'art chinois.

L'étude sur le *Fou* chinois, qu'a entreprise dans un ouvrage de plus petite dimension que le précédent M. Margouliès, est limitée au *Wen-siuan*, qui est le premier des recueils généraux de belles-lettres chinoises.

Je voudrais seulement noter — du point de vue esthétique auquel je me suis placé — le sentiment « unanimiste » qui préside à cette forme spéciale de littérature.

Poésie d'idées, plus que d'images ; poésie ramenant le monde entier sur le point central constitué par le poète, mais aussi faisant du poète l'animateur de ce monde : tel apparaît le *Fou* dans le traité de Lou-Ki.

« L'auteur, y est-il dit (*op. cit.*, p. 87), scrute le vide et le non-être pour « y trouver l'existence, il examine le silence et y recherche des sons. Il fait « tenir le reste dans une pièce de soie d'un pied... La parole, il l'amplifie et « elle est vaste et large ; la pensée, il la règle et elle devient encore plus pro- « fonde.... Le vent pur souffle et le tourbillon se dresse, les nuages cumulés « se lèvent au-dessus de la forêt des pinceaux... Les formes ont dix mille « différences, les êtres n'ont pas une seule mesure. Tout est en désordre, tout « est débordant, il est difficile d'attacher un aspect régulier à ces apparences. »

Voilà, je crois, un texte essentiel pour qui entend pénétrer les arcanes de l'art chinois.

Deux propositions en sont surtout à retenir : 1° le sentiment bouddhique (ou brâhmanique) de la multiplicité des apparences et de la non-identité des formes, le sens de cette exubérance de la vie qui se manifeste sous les aspects les plus divers ; 2° la croyance en la possibilité pour un auteur de créer son œuvre par l'application de strictes disciplines au néant même.

Ne sont-ce pas là les normes de l'art chinois? Ici une profusion d'ornements, une débauche de détails, un enlacement perpétuel des formes, et plus encore des lignes, naissant sans trève les unes des autres. Là, un panneau nu, vide comme le non-être, comme le silence. Puis deux traits, patiemment, longuement, minutieusement étudiés, s'y inscrivent. Et un monde naît : une montagne s'élève, un fleuve coule, un arbre croît, un homme grimace, une âme paraît.

Et ainsi la lecture de quelques textes nous aide à analyser notre émoi esthétique devant des œuvres, nous introduit plus avant dans la compréhension d'un art dont la beauté et la sereine philosophie n'appartiennent pas d'emblée à notre esprit.

JEAN GRIMOD.

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque, dans les comptes rendus, désigne un membre de l'Association Française des Amis de l'Orient ; le numéro d'inscription précédant le titre indique que l'ouvrage fait partie de la bibliothèque de cette Association.

M. Jean Buhot, Secrétaire-adjoint de l'A.F.A.O., est le rédacteur des comptes rendus non signés.

Jean EBERSOLT. *La miniature byzantine.* Ouvrage accompagné de la reproduction de 140 miniatures, in-fol., XIII+110 pages et 72 planches. — Van Oest 1926.

Pendant près d'un siècle, les travaux de Lebeau, de de Muralt, de Krumbacher ont défrayé les savants et les érudits en quête de documents et de renseignements sur l'histoire, la géographie et la littérature du Bas-Empire. Je ne sache pas que dans ces publications, si importantes fussent-elles, la moindre place ait été faite à l'art byzantin.

Il devait appartenir à des savants français tels que MM. Gustave Schlumberger, Charles Diehl, Gabriel Millet, Louis Bréhier, Jean Ebersolt, de faire connaître l'art byzantin, soit par la publication pure et simple de divers objets (ivoires, miniatures, architecture), soit par des études spéciales qui devaient enfin mettre cette branche de l'art à la place à laquelle elle a incontestablement droit.

Si abondante qu'ait été la production dans ces dernières décades, il manquait encore un travail d'ensemble sur la miniature byzantine. Cette lacune, — si lacune il y a, — vient d'être heureusement comblée par M. Jean Ebersolt, admirablement secondé par M. G. Van Œst. On n'a rien négligé pour que le livre fût présenté avec le plus grand luxe possible. Tout, dans cette nouvelle publication, exécution typographique, établissement des planches, choix du papier, a été fait par un savant et un éditeur qui avaient une réputation à maintenir, et qui l'ont maintenue.

Je ne dirai rien des planches, qui sont admirablement venues et qu'aucune description ne saurait suffire à faire connaître ; il faut les voir et les étudier *de visu.*

Quant au texte, c'est à un maître ès études byzantines que nous en sommes redevables. M. Jean Ebersolt était qualifié par ses publications antérieures et son érudition de bon aloi pour mettre au point, à l'usage du profane, cette question si embarrassée et si embarrassante des origines de l'art byzantin. Cette expression semblerait donner à entendre qu'une capitale telle que Byzance, devenue Constantinople, c'est-à-dire la tête de l'empire chrétien d'Orient, devait compter dans son sein suffisamment d'artistes, d'architectes, pour créer et propager un art qui devait se répandre jusque dans les provinces les plus reculées de l'Empire. Il ne semble pas qu'il en ait été ainsi au début.

Après une *introduction* des plus documentées, où l'on rappelle les notions qu'il faut avoir, relatives aux vieux manuscrits grecs, à l'art de l'enluminure et aux caractères généraux de la décoration, on nous donne enfin ce renseignement tout à fait précieux, c'est que « Constantin le Grand s'adresse à Eusèbe, évêque de Césarée, en Palestine, et lui demande cinquante exemplaires des saintes Ecritures, copiés sur parchemin par d'habiles calligraphes. Eusèbe s'empressa de répondre à son désir en lui faisant parvenir des manuscrits somptueusement ornés. Les églises que Constantin élève dans sa capitale avaient besoin de livres pour la célébration des offices... »

Voici donc un point d'histoire nettement établi : à l'aube de la vie religieuse et artistique de Constantinople, ce sont des modèles venus de Palestine, en passant par la Syrie, qui sont proposés aux gens de Byzance. Et c'est, du v^e au VII^e sieclei toute une floraison de l'art chrétien, qu, se formera dans la capitale de l'Empire et rayonnera largement au dehors.

Vienne la deuxième époque (VIIIe-IXe siècles) et l'art dit byzantin change d'aspect à la suite de la querelle des images. Les iconoclastes font une guerre acharnée aux iconolâtres, et il s'ensuit forcément une modification dans la technique et dans le choix de l'enluminure. La tendance décorative tend à prédominer et l'on voit apparaître les décors des titres, les bandeaux, les initiales zoomorphes, enfin l'imitation des arts du métal.

La troisième époque (Xe-XIIe siècles) voit se multiplier les manuscrits enluminés. Ce ne sont plus seulement les Evangiles et le Psautier que l'on pare richement ; les livres de l'Ancien Testament, des commentaires justement réputés, de simples ouvrages d'hagiographie connaissent à leur tour les honneurs de l'enluminure. On note aussi, pour cette période, une tendance archéologique nettement marquée et l'on relève également l'influence de l'écriture arabe, qui, dès les VIIIe siècle, se fait sentir par les *arabesques* dont on relève la présence dans de nombreux manuscrits chrétiens orientaux. Les bestiaires illustrés font également leur apparition et créent des types qui seront imités et reproduits tout le long du moyen âge.

Du XIIIe au XVe siècle, c'est, du point de vue historique, une quatrième et dernière période, marquée par la dévastation de Constantinople en 1204 et due aux Croisés ; c'est en 1453, la chute de l'empire chrétien de Byzance, anéanti par les Turcs ; et c'est la fin de l'art byzantin. Mais Byzance se survit à elle-même pendant ces siècles et elle produit encore de nombreuses œuvres d'art, auxquelles on consacre de précieuses notices.

Un dernier chapitre a trait aux écoles de peintres et d'ornemanistes ; on nous fait connaître les principaux centres de productions et l'on signale, chemin faisant, les rapports ou les dissemblances que l'on relève entre les manuscrits byzantins d'une part, et les manuscrits syriaques, coptes et arméniens d'autre part. Il y a dans ce chapitre des vues très originales sur ces différents représentants de l'art chrétien d'Orient et qu'il convient de signaler à l'attention des historiens de l'art.

Et l'auteur *conclut* : « La miniature byzantine fut influencée par un double courant : l'un vient de la civilisation antique, l'autre a sa source en Asie... L'art du miniaturiste n'est pas fait uniquement d'inventions. Les enlumineurs ont fait des emprunts aux autres arts, à l'architecture pour décorer les canons de concordance, à l'orfèvrerie pour orner les encadrements de leurs miniatures, aux arts du tissu pour enjoliver les têtes de chapitre... »

N'est-ce pas plus qu'il n'en faut, pour remercier M. Ebersolt d'avoir pris soin de nous présenter sous une forme claire et artistique le résultat de ses patientes recherches relatives à l'origine et au développement de la miniature byzantine ? Grâce à lui et à cet album de grand luxe, l'art byzantin n'apparaît plus sous cette forme hiératisée et figée que nous étions portés à lui reconnaître. Il prend vie et il provoque l'envie de le connaître encore mieux et toujours davantage.

F. Macler.

792. — *Ce que l'Inde doit à la Grèce*, par le comte Goblet d'Alviella, membre de l'Académie Royale de Belgique, Recteur de l'Université de Bruxelles. — Nouv. édition, un v. in-4°, 168 pp., 21 fig., 40 frs. — Geuthner, 1926.

Ce travail remonte presque à une trentaine d'années; souvent pillé depuis, il ne paraît plus aussi original qu'il l'était en réalité. Comme le dit le savant regretté dans le court post-scriptum de sa préface, le sujet est maintenant dominé par les travaux considérables de M. Foucher*. D'ailleurs, les découvertes récentes donnent à ses déductions une ampleur qu'on ne prévoyait pas, mais ne les infirment en rien, et si ce livre ne peut être considéré comme un précis de la question dans son état actuel, il offre cependant plus qu'un intérêt rétrospectif. Il est divisé en trois parties principales qui traitent des influences « classiques » dans l'art de l'Inde, dans sa culture, et enfin des échanges philosophiques et religieux entre l'Inde et l'Antiquité classique.

Le chapitre consacré aux données de la numismatique est particulièrement intéressant, ainsi que tous les témoignages précis d'échanges commerciaux et intellectuels entre les peuples anciens (ce fait par exemple, que des brâhmanes se trouvaient à Alexandrie vers la fin du Ve siècle). Mais dès que l'on veut aller plus loin que le fait pur et simple, ne risque-t-on pas, lorsqu'il s'agit d'une matière si complexe,

de s'égarer ou d'être mal compris, et d'aboutir en fin de compte à des discussions oiseuses ? Les emprunts d'un peuple à un autre ne se font jamais deux fois de la même façon, et il n'y a aucune proportion constante entre la matérialité des emprunts ou des contacts et l'influence subie. En matière de religions, il est encore plus délicat de dégager la vérité, et il faut louer la pondération du savant auteur. En général, les ressemblances extérieures ne doivent pas faire préjuger d'une parenté quelconque (non plus qu'en linguistique) ; les vraies dérivations se masquent sous des formes très modifiées.

Fondation Eugène Piot, *Sculptures gréco-bouddhiques du Kapisa*, par J. HACKIN. Extr. des Monum. et Mém. pub. par l'Acad. des Inscr. XXIII. — Leroux, 1926.

Une des deux figures dans le texte reproduit un des plus beaux morceaux découverts par M. Godard* à Hadda-i-Sherif. La notice est consacrée principalement à deux monuments trouvés par M. Hackin* en 1924, dans ses fouilles de Paitava : ce sont un *Maitreya* entre des donateurs, petit bas-relief très précis au point de vue du costume, et un *Çakyamuni* accomplissant le miracle de l'eau et du feu, qui orne maintenant la salle du Gandhâra au musée Guimet. C'est une superbe pièce bien conservée et d'un bon travail, sans beauté artistique d'ailleurs ; toutefois la terre rose patine si joliment la pierre bleue-verdâtre, que la statuette semble rayonner d'un éclat nacré vraiment fort agréable.

798. — Abanindranath TAGORE, *Nalaka*, conte hindou, trad. par Andrée KARPELÈS*, et Amiya CHAKRAVARTY. Avant-propos par Élian FINBERT. — *Messages d'Orient*, 17, rue Fouad-Ier, Alexandrie.

C'est une sorte de roman sur la vie du Bouddha. Il est joliment traduit, d'une façon vivante et simple. Il est curieux à comparer avec le *Siddhartha* de H. Hesse par exemple ; il est plein de détails pittoresques, de comparaisons colorées qu'un Européen ne pourrait pas inventer, et qui d'ailleurs sont bien dans la tradition de la littérature hindoue.

Mais la rédaction des excellents *Messages d'Orient* a eu bien tort de ne pas faire corriger les épreuves par la traductrice ; les fautes sont abondantes et monstrueuses.

796. — *Studies in Indian Painting*, a survey of some new material ranging from the commencement of the VIIth century to circa 1870 A.D., by Nânâlâl Chamanlâl MEHTA, I. C. S. — 17 pl. en couleurs, 41 pl. en noir. — Un vol. in-4° 128 pp., 56 roupies. — Taraporevala and Co, 190 Hornby Rd., Bombay, 1926.

Ce beau volume fait assurément honneur à l'édition hindoue ; il est imprimé avec grand soin et illustré d'une façon irréprochable. Nous en avons cité le titre tout au long afin de disculper l'auteur du désappointement qu'il pourrait causer à un vaste public qui attend une étude d'ensemble sur la peinture indienne ; le présent ouvrage est plutôt une série de monographies originales groupées chronologiquement. C'est ainsi que, négligeant volontairement Ajânta déjà étudié par d'autres, il s'arrête à peine sur Bâgh, et consacre plusieurs pages et 4 planches en couleurs aux fresques de Sittannavâsal examinées pour la première fois par M. Jouveau-Dubreuil (ces planches faites d'après des copies n'inspirent pas une entière confiance ; on regrette de simples photographies).

Les Hindous sont assez préoccupés de démontrer qu'il n'y a aucune solution de continuité dans l'histoire de la peinture indienne ; ils aiment à rattacher, ce qui est très légitime, l'école actuelle de Calcutta aux miniaturistes du XVIIe siècle et ceux-ci, par l'intermédiaire des enlumineurs du moyen âge, aux grands fresquistes d'Ajânta, ce qui nous paraît assez arbitraire. En tous cas nous avons peine à partager l'enthousiasme de l'auteur sur les enluminures gujrates du *Vasanta vilâsa* (XVe s.) ; nous voyons bien qu'elles sont pleines d'une verve rustique et décorative, mais il n'y reste absolument rien du beau dessin, du sentiment de la nature, en un mot de l'observation des grands peintres. On dirait que l'emploi uniforme du mot *painting* entraîne la confusion entre des genres très différents. D'ailleurs la critique d'art de l'auteur est souvent inattendue. Voici par exemple le portrait de Jay Singh : on est stupéfait des dithyrambes de M. Mehta qui reconnaît dans cette naïve effigie le monarque intelligent

et fort, etc... Pour nous elle a surtout d'extraordinaires qualités cubistes.

A propos des peintures de *rāgā* et *rāginī* il ne jette aucune lumière nouvelle sur la question ; il avoue même qu'il est souvent difficile de retrouver la connexion entre le mode musical et la miniature qui l'illustre.

Le volume se termine par des planches accompagnées de notices où l'on pourra glaner beaucoup de détails curieux. En résumé c'est un ouvrage intéressant et consciencieux, et nous partageons sincèrement le souhait des éditeurs qu'il se répande dans le public des amateurs français.

797. — Marie GALLAND. *Quelques notes, I, Ceylan-Bouddhisme,* fascic. 1, 32 pp. in-4°, 16 photogravures inédites, 6 frs. — Editions Pierre Roger, 54, rue Jacob.

Nous sommes fort heureux de voir publier les admirables photographies que Mlle Galland* a rapportées de son voyage autour du monde, et en lisant ses notes si justes dans leur brièveté, nous regrettons plus que jamais qu'elle n'ait pas consenti à nous en donner un avant-goût dans une causerie familière.

La première partie, consacrée à Ceylan, comprendra 4 fascicules. Nous avouons ne pas saisir la raison d'être du mode de présentation choisi : ce format musique ne se justifie pas, puisque les plus grands clichés n'occupent qu'une demi-page. En outre il y a de trop grands espaces de ce vilain papier satiné, et la typographie, à la fois soignée et sans goût, prête un aspect rébarbatif et commun à une collection de documents qui en eux-mêmes sont un vrai régal.

Mémoires Archéologiques publiés par l'Ecole Française d'Extrême-Orient, tome I. *Le temple d'Içvarapura (Bantāy Srei, Cambodge),* par Louis FINOT, H. PARMENTIER et Victor GOLOUBEW. — Un vol. gd in-4°, 160 pp. de texte, 50 planches héliotypie 2 teintes, 13 plans et dessins architecturaux 300 frs. — Van Oest, 1926.

Situé à 25 km. environ au nord-est d'Angkor Thom, ce temple fut visité pour la première fois en 1914 par le capitaine Marec, examiné en 1916 par M. Parmentier, enfin dégagé, photographié et complètement étudié au point de vue épigraphique par les trois auteurs de cet ouvrage, que leur signature recommande suffisamment. L'édifice, de proportions très petites et d'une incroyable richesse d'ornementation, date du XIVe siècle, époque que l'on croyait encore tout récemment déserte au point de vue de la civilisation khmère. Les auteurs ont très bien marqué le cours suivi par les arts depuis la grande époque classique, les efforts plus ou moins heureux pour lutter contre la décadence et pour égaler les chefs-d'œuvre anciens. Les sculptures sont prodigieusement fraîches et nerveuses, comme si elles étaient exécutées d'hier ; si les vues d'ensemble fatiguent un peu par l'excès d'ornementation, comme chez nous le gothique du XVe siècle, les détails pris isolément ont un charme extraordinaire. Des vues de ce temple ont été projetées au Musée Guimet au cours de diverses conférences récentes (v. *R. A. A.*, 1926, n° 2, pp. 61-62 et pl. XVIII) et ce que nous en pourrions dire ici serait superflu ou insuffisant. Outre les 11 planches consacrées à l'épigraphie, 48 hors-texte absolument parfaits reproduisent les sculptures. Une indication des dimensions réelles les rendrait encore plus instructifs.

794. — *Notes sur des amulettes siamoises,* par M. Pierre LEFÈVRE-PONTALIS. — A.M.G., Bib. de Vulg., tome 45. Un v. in-12, 48 pp. et 27 planches, 20 frs. — Geuthner, 1926.

Ces à-côté de l'iconographie religieuse et magique jettent un peu de lumière sur la question embrouillée des influences bouddhiques et brahmaniques dans la péninsule indochinoise, et le travail de M. Lefèvre-Pontalis est sérieux et intéressant. Ces petits bronzes sont fort amusants au point de vue plastique. On peut se demander si les *netsuke* n'avaient pas à l'origine une lointaine connexion avec ces amulettes.

798. — Henri MOREAU. *Le port de Sabang.* Un vol. in-12 ill., avec cartes, [illegible] fr. — Librairie Maritime Internationale, 33, r. Etienne-Marcel, 1926.

On ne comprend pas à première vue ce qui a amené un publiciste français à écrire un volume de panégyrique (pour ne pas dire de battage) sur un port des Indes

Néerlandaises, et même à éclater en vers

> ... Escale d'Orient au prestige ascendant,
> Si du drame d'Asie tu dois être victime,
> Dans ton pays lointain, face au soleil levant,
> Éternise ton nom en un geste sublime.

On trouve pages 264-275 le récit intéressant du raid audacieux de l'*Emden* dans le détroit de Malacca et du sacrifice héroïque mais inutile du torpilleur *Mousquet*.

H. D'ARDENNE DE TIZAC, Conservateur du Musée Cernuschi. *L'Art chinois classique*. Un vol. gr. in-8° 364 pp., 30 fig., 104 p.l, 60 fr. — Henri Laurens, 1926.

Le mot *classique* n'a pas beaucoup de sens, ou plutôt il a tous ceux qu'on veut lui donner. Je pense que l'auteur ne l'a pas choisi sans hésitation, à seule fin de nous avertir dès le titre qu'il ne s'occupera pas des époques bouddhiques et modernes. Ce qu'il a en vue (et qu'il appelle quelquefois *art primitif*, désignation peu satisfaisante aussi) c'est l'art chinois purement chinois, non encore soumis aux influences extérieures ; il y a là d'ailleurs bien de l'arbitraire, car le premier chapitre est consacré au rôle du Touran, c'est-à-dire de toute l'Asie centrale et même un peu plus. Quoi qu'il en soit, cette étude s'arrête au temps des Han, donc juste au moment où un petit livre de vulgarisation tout récent faisait commencer l'art chinois !

« Le présent ouvrage, écrit l'auteur, n'a d'autre ambition que de coordonner et de mettre en lumière les connaissances que nous commençons d'avoir sur l'art primitif de la Chine ». Ce travail de compilation si utile, M. d'Ardenne de Tizac* l'a accompli avec une compétence, une pondération, et aussi une courtoisie dont les vulgarisateurs ne donnent pas toujours l'exemple. D'une lecture très attachante, ce livre est fort instructif ; pour notre part, nous lui aurions bien pardonné une allure plus sèche, plus « manuel » afin qu'il devînt, si possible, plus utile encore.

Sur ce même ouvrage, M. Ch. Vignier a publié dans les *Cahiers d'Art* un article assez long, précédé d'une note qui explique pourquoi ce livre déjà paru depuis plusieurs mois n'a pas encore été mentionné dans nos pages.

George SOULIÉ DE MORANT, Consul de France, chargé de mission. *Théâtre et musique modernes en Chine*, avec une étude technique de la musique chinoise et transcriptions pour piano par André GAILHARD. — Un vol. in-4°, 196 pp., nombr. ill. et transcr., 200 frs. — Geuthner, 1926.

M. G. Soulié de Morant étudie la Chine d'une façon très personnelle, et les pages qu'il lui a consacrées dans le *Mercure de France* n'ont pas été toujours pleinement goûtées du premier coup, car on pouvait être déconcerté autant par la nouveauté de sa vision que par la singularité (justifiée) de ses transcriptions : il écrit en effet avec une *r* toutes les aspirées notées habituellement par une *h* ou par une apostrophe : l'œil se croit en face d'une langue nouvelle !

Mais le présent ouvrage n'aura que des admirateurs : il est rédigé avec la plus grande simplicité, il est instructif, intéressant (rien de *Bijou-de-Ceinture*), et il répond enfin aux curiosités que les beaux dessins de M. Jacovleff (*Le théâtre chinois*, édit. Brunhoff) avaient éveillées chez nous. On nous dit qu'il contient quelques inexactitudes.

Voici les principaux chapitres du livre : *Les théâtres* (la scène, la salle, la publicité, etc.). — *Acteurs et chanteurs* (emplois, grimage, technique ; acteurs célèbres). — *Les livrets* (l'origine du théâtre chinois, les pièces anciennes, avec analyses ; pièces modernes, analyses et traductions). — *La musique* (historique, sons, gamme, rythme, mesure, mouvement ; les genres, l'instrumentation, la notation ; les musiciens ; les voix, les instruments à cordes, à vent, à percussion). Tous ces renseignements recueillis sur place par M. G. Soulié de Morant sont fouillés, précis, abondants ; il y a des dessins et des photographies des instruments, et une page de notation chinoise avec la transcription en regard.

La deuxième partie contient une étude technique (par M. André Gailhard) de la gamme, de la tonalité, des modulations, etc., puis des commentaires sur les exemples transcrits et qui n'occupent pas moins d'une soixantaine de pages. Cette musique est fort agréable, assez monotone, et nous fait l'effet du déjà entendu : s'il y avait là une révélation, l'auteur ne nous l'a pas transmise. Le volume se termine par un index avec caractères chinois. On voit que ce bel ouvrage, le premier dans un domaine pour ainsi dire inexploré, paraît complet et en tous cas satisfaisant.

Ts'ing Nai, ou les Plaisirs contrariés, conte chinois avec préface, par Mme Lucie PAUL-MARGUERITTE, 1 vol. chez l'auteur, 6.850 frs. — En vente à la Librairie des Arts et Voyages, 20, rue de Londres.

Mao, époux de dame Fleur, cherche d'autres plaisirs hors du lit conjugal, cependant qu'un agréable lettré, le Phénix, vient y prendre sa place. Ainsi Mao saura qu'il doit être un mari empressé. Décision très morale qu'un second et infortuné rival paie de sa vie.

Ce petit tableau de moeurs est traduit des *Kin-kou-ki-kouan*, recueil dont l'auteur vivait en notre XVII^e siècle.

L'ouvrage, imprimé sur japon impérial, est accompagné de 16 peintures sur soie tout à fait ravissantes, d'après les originaux de M. Ouang-Shao-Ki. Quatre artistes chinois se sont respectivement chargés des personnages, des vêtements, des feuillages et du décor. Revêtu d'une belle soie chinoise et muni de deux fermoirs d'ivoire, il a été mis dans le commerce à cent exemplaires.

Réalisation exceptionnelle d'un luxe raffiné Mme Lucie Paul-Margueritte en rappelle les difficultés dans une heureuse préface.

ANDRÉ BERNIER.

791. — *Le Japon traditionnel*, par Fukujirô WAKATSUKI. Un v. in-12, 170 pp.; ornements gravés par Kiyoshi HASEGAWA. 40 fr. — Au Sans-Pareil, 1926.

Voici un charmant recueil de contes empruntés soit à l'histoire, soit à la légende japonaise. Ils sont répartis sous les chapitres suivants : Le Soleil, la Lune, la Montagne, la Mer, la Neige, la Fleur, le Riz, la Soie, le Prunier, le Chrysanthème. La plupart nous étaient déjà connus, mais ils sont ici rédigés avec un charme qui n'appartient qu'à l'auteur. Nous recommandons très chaleureusement ce livre parfait pour tous les âges. Nous ne pouvons lui reprocher que ses transcriptions aberrantes et d'ailleurs inconséquentes, par ex. *Shira Ghikou*, *Ouçaghi to Wani*, etc. Que deviendraient les mots italiens, espagnols, anglais, etc., si on s'avisait de vouloir figurer leur prononciation suivant le même système approximatif ? Transcrit en caractères romains, le japonais a une orthographe, mais une seule : le grand public est inconsciemment familiarisé avec elle ; seuls les Japonais ont la manie de la bouleverser à l'usage des Français qui, du coup, n'y comprennent plus rien.

793. — *Masterpieces of Chikamatsu, the Japanese Shakespeare*, translated by Asataro MIYAMORI, revised by Robert NICHOLS. 74 planches hors texte. — Un v. in-8°, 374 pp., 25 shillings. — Kegan Paul, 1926.

L'introduction, qui contient une étude documentée sur le théâtre japonais, sera utile. Les pièces traduites se lisent avec plaisir : il y a de l'imagination, de l'action, de la variété. Chikamatsu (1652-1724), auteur d'au moins 130 pièces, commença par faire du théâtre *kabuki* : si nous avons bien compris, c'est une sorte d'opéra populaire, lui-même subdivisé en plusieurs genres : domestique ou réaliste (*sewamono*), pseudo-historique (*jidaimono*), héroïque ou fantastique (*aragoto*), mimodramatique (*shosagoto* ou *furigoto*). Mais la partie la plus considérable et la plus réussie de son énorme production est consacrée au *jôruri*, théâtre de marionnettes, comportant de longs passages lyriques et des récitatifs. En traduction, ces pièces présentent donc l'aspect de romans presque entièrement dialogués. L'exposition est ordinairement singulièrement habile et concentrée ; ensuite l'intrigue se déroule sans progression ni ossature, avec mille péripéties qui la font indéfiniment rebondir. Pour notre part, nous regrettons ce sous-titre : *The Japanese Shakespeare*, qui n'a ni sens ni sel ; il suffisait de dire : *The great Japanese playwright*. Comme dans presque toute la littérature orientale, les personnages n'ont rien de concret : ce sont des types, non pas des individus (le vieux samouraï, le jeune amant, la courtisane fidèle, etc.), à tel point que si la pièce comporte plusieurs personnages du même type, — deux amoureuses, deux jeunes nobles par exemple — ils sont exactement interchangeables. Parmi ces types, il y en a un qui est intéressant et à peu près inconnu chez nous : celui de l'Impératrice intelligente et maternelle, beaucoup plus humaine que la cour formaliste qui semble l'isoler du monde (*Fair ladies at poem-cards*).

La traduction aurait beaucoup gagné à être rédigée dans un style et un vocabulaire inspirés de ceux de Pepys ou de Congreve : ainsi les pièces auraient pris dans notre imagination le recul et la dignité de l'âge qu'elles possèdent pour

les Japonais, et qui sont bien compromis par les vulgarités et le jargon yankee. Voici un long passage (p. 281) qui veut être bouffon et qui n'est qu'atroce : « Kuemon... read aloud : « The Millionaire's Bible » : There once lived a bird with a pot of money... a close-fisted sort of fellow... The Lord Buddha's... luck was out, for every time [he called] he got the straight tip to skedaddle... » etc. On ne comprend pas que la *Yamato Society*, qui a pris le patronage de ce livre très intéressant, ait passé à M. Nichols de telles incongruités : elles choqueront les Américains cultivés encore plus que les lecteurs de l'Ancien Monde.

705. — Gaston MIGEON, Directeur honoraire des Musées Nationaux. *Au Japon, promenades aux sanctuaires de l'art*, nouv. édit. Un vol. in-8º carré, 218 pp., 10 pl., 60 fr. — Geuthner, 1928.

Aucun ouvrage d'ensemble sur le Japon ne méritait mieux que celui-ci d'être réédité. Si en ce dernier quart de siècle les premières pages ont pu vieillir un peu, tant est rapide l'évolution du Japon, par contre il n'y a rien à changer à tout ce qui concerne ses trésors d'art, et même, je crois, son pittoresque extérieur. Les impressions de M. Migeon sont personnelles, et nous apportent quelque chose de nouveau (par ex. : « Ces tuiles grises légèrement émaillées en mat, qui offrent l'apparence d'être fondues en plomb »). L'auteur nous fait visiter en détail les régions de Tôkyô, de Nikkô, de Kyôto, de Nara, le lac Biwa, les environs du mont Fuji, etc., et à chaque instant on passe sans effort de la nature à l'art et réciproquement.

Je ne crois pas que l'auteur ait tout dit, du moins dans ce volume, sur l'art japonais ; mais sa sensibilité est très vive. Quand il nous raconte les spectacles de *Nô* auxquels il a assisté, nous partageons son émotion.

Il est étrange que ce connaisseur si éclairé, ce savant islamisant, n'ait pas consacré au moins quelques jours à l'étude de la langue japonaise, dont les mots sont assez maltraités ; il est vrai que les épreuves paraissent avoir été corrigées avec une hâte regrettable. Les nombreuses photographies, reproduites dans des formats trop mesquins, n'ajoutent pas grand'chose au volume ; sur la planche I, le cliché du bas est à l'envers. Mais le texte se suffit à lui-même.

PÉRIODIQUES

La Revue des Nations, organe de synthèse humaine et de coopération intellectuelle. Fondateur et directeur : Félix VALYI. Nº 1, janvier 1927, 200 pp. — Genève.

Nous venons de recevoir cette revue bilingue, qui envisage, aussi bien que les problèmes de l'Europe, ceux de l'Orient entier. Sur 17 articles, neuf sont en anglais, huit en français. La liste des collaborateurs comprend des noms très connus, parmi lesquels ceux des plus brillants orientalistes français.

La direction a publié en deux langues une préface intitulée « Notre Doctrine », où il est dit : « Nous sommes décidés à lutter pour l'idée de liberté spirituelle et politique en toute circonstance. Nous refusons de connaître la violence comme principe de gouvernement. » Et plus loin : « La *Revue des Nations* n'a aucun caractère officiel ou officieux. Elle appuiera l'idée fondamentale qui est à la base de la S. D. N. » Elle se termine par les paroles suivantes : « La *Revue des Nations* est un acte de foi dans les valeurs universelles et éternelles de l'Esprit humain. »

Le premier article est celui du directeur, l'érudit hongrois M. F. Valyi, il est intitulé : *L'Introduction à l'histoire de l'esprit asiatique*, où il attire l'attention sur l'oeuvre des savants français, comme Chavannes, S. Lévi, Pelliot, Maspéro, Granet et autres. « La science orientale a élargi notre horizon. La civilisation n'apparaît plus comme le privilège d'une race. L'histoire ne connaît pas de peuple élu. » Plus loin, parlant du bouddhisme, M. Valyi dit : « La formule asiatique de l'humanisme se distingue en ceci de la formule occidentale (d'origine grecque) de l'humanisme classique, qu'elle ignore les préjugés de race et le nationalisme étroit. » Nous nous demandons si cela peut s'appliquer à tous les pays d'Extrême-Orient et à toutes les époques de leur histoire ? L'article est écrit avec beaucoup d'enthousiasme et, à la fin, nous lisons : « C'est l'Asie qui a inventé et élaboré jusqu'aux nuances les plus fines de la psychologie humaine, la vraie culture de l'âme. »

Signalons encore un article très intéressant de l'Ambassadeur d'Allemagne au Japon, M. Solf : *Mahâyâna, le lien spirituel d'Extrême-Orient*, écrit en anglais, et celui fort documenté de M. P. Masson-Oursel* : *L'autre vie dans la pensée orien-*

tale ; toujours concernant l'Orient, des études de M. R. Wilhelm : *Les sources de la poésie chinoise* et de M. K. Kawakami : *La politique japonaise dans le Pacifique*.

Une sorte de chronique, écrite en français par M. Valyi et intitulée *Orient et Occident*, est rédigée d'une manière vivante et indépendante.

Nous souhaitons à la nouvelle revue une longue existence et nous attendons avec impatience les numéros suivants, dans lesquels la rédaction nous promet des articles très intéressants.

S. E.

Ostasiatische Zeitschrift, juin 1926. — Verlag W. de Gruyter et Co, Berlin. W. 10.

Cette publication se maintient à un niveau élevé. Notons dans ce numéro : un article instructif de M. A. K. Coomaraswamy* sur les fresques (fragmentaires) d'Elûrâ que M. D. V. Thompson faisait reproduire en même temps dans *Rûpam* ; de M. Erich Hauer une étude approfondie sur le prince mandchou Dorgon (XVII[e] siècle) ; de M. Otto Kummel, des notes sur plusieurs artistes chinois et japonais ; de M. Andreas Eckardt, la grande sépulture du roi (coréen) Yangwon ; de M. Herbert Mueller, *Fälschungen auf dem Pekinger Kunstmarkt*, article amusant qui semble proclamer la faillite de l'archéologie : une pièce est authentique lorsqu'au bout de quelque temps elle n'a pas cessé de plaire. La revue des livres et des périodiques, les nouvelles relatives à l'orientalisme sont très intéressantes.

Journal of the Faculty of Law and Letters, Kyushu Imperial University, Fukuoka, Japan. Vol. I. N° 1. April 15 1926

La jeune Faculté de Lettres et de Droit de l'Université de Kyushu vient de publier le premier numéro de son bulletin en langues étrangères.

Le premier article, de M. C. Fujisawa, écrit en espéranto, est consacré à l'évolution de l'histoire moderne japonaise qui a abouti à la Restauration de 1868.

Le même professeur écrit en langue française un autre article intitulé : *Nouvel état d'esprit japonais*. Il est fort dommage que ces deux articles attestent un caractère de vulgarisation un peu déplacé dans le bulletin d'une Faculté. Ainsi, à la page 69, nous lisons : « En 1890, un Rescrit Impérial sur l'éducation rappela tout le monde à l'ordre en remémorant à chacun ses devoirs de sujet, d'époux et d'épouse, de père et de mère, d'enfant et d'ami. J'oubliais de dire que, l'année précédente, l'Empereur avait octroyé la Constitution qui nous régit actuellement et que l'inauguration solennelle du Parlement avait eu lieu au mois de décembre. »

C'est mettre sur le même plan deux faits historiques d'importance très inégale.

En dehors des articles historiques, d'autres professeurs publient en allemand et en anglais des articles concernant la jurisprudence en général.

M. M. Toyoda donne une étude sur les romanciers anglais George Eliot, George Meredith et Thomas Hardy, des « sonnets » composés par lui en anglais, ainsi qu'une note *Impressions sur l'art italien*, qu'on verrait avec beaucoup plus de plaisir dans une autre revue que celle de la Faculté.

Il est curieux de noter que M. I. Yamanouchi, prenant en considération la sensibilité de la censure japonaise, a dans ses articles remplacé le mot « révolution » par trois étoiles !

Nous espérons que le nouveau bulletin sera prospère et que le caractère académique qu'il doit revêtir se manifestera plus nettement dans les fascicules suivants.

S.

Nouvelle Série, n° 9. **BULLETIN** Mars 1927.

DE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

A la Librairie des Arts et Voyages, 39, Rue de Londres
et au siège de l'Association, Musée Guimet, Place d'Iéna, PARIS (XVIe)

LA RÉSURRECTION D'ANGKOR

Causerie par M. Henri MARCHAL,

Conservateur des Monuments du Groupe d'Angkor,

pour accompagner un film projeté au Musée Guimet le 23 Novembre 1926.

Les personnes ayant fait un séjour un peu prolongé au Cambodge savent quel charme s'en dégage. Il est vrai que ce charme n'opère pas immédiatement pour le voyageur qui débarque. Trop de choses un peu énigmatiques et déconcertantes sollicitent l'attention, trop de questions se posent qui restent sans réponse. Mais une fois familiarisé avec l'ambiance et le milieu, on subit l'attrait de tout ce qui vous entoure : on est pris et comme envoûté. Après cela l'Europe paraît morose, un tantinet vulgaire. C'est que là-bas il y a un grand magicien qui a nom le Soleil ; par lui toutes choses sont embellies. C'est aussi que là-bas, cette angoisse de la lutte pour la vie qui nous agite n'existe pas pour l'indigène. Celui-ci a toujours le temps, n'est jamais pressé, et il en résulte une grâce naturelle dans tous ses gestes. Cette hâte qui accompagne tous nos actes est justement ce qui l'horripile le plus : obéir pour lui n'est rien, mais se dépêcher est odieux. Le temps n'a pas de valeur pour lui ; le paysan cambodgien qui part en voyage avec sa famille qu'il a installée dans sa charrette à bœufs n'a pas d'heure fixée pour son départ et aucun jour fixé pour son arrivée. L'accident qui, en cours de route, l'obligera à séjourner plus ou moins longtemps dans un endroit n'est jamais pour lui de l'imprévu.

Les facilités de la vie, la douceur de la température et le peu de besoins du Cambodgien font qu'il trouve toujours ce qu'il lui faut à sa portée. D'où sa nonchalance et son imprévoyance. En revanche, s'il montre peu de goût pour un travail utilitaire et suivi, il adore les fêtes et les réjouissances.

On croit volontiers que le Cambodgien actuel n'a rien à voir avec le peuple qui a construit les grands temples de l'époque d'Angkor. C'est une erreur profonde.

D'abord au point de vue historique, aucune coupure ne justifie cette hypothèse d'une race nouvelle se substituant à une autre. Ethniquement, la race cambodgienne n'a pas varié : nous retrouvons dans les bas-reliefs des

temples khmers le type de l'indigène actuel, de même que nous retrouvons sur ces mêmes bas-reliefs ses instruments de musique, ses armes et ses outils.

L'Ecole des Arts Cambodgiens de Phnom-Penh montre avec quelle habileté les jeunes élèves khmers reproduisent les motifs ancestraux d'Angkor.

Après avoir essayé de montrer ce qu'était l'âme khmère, je dirai quelques mots des grands temples construits à l'époque où le Cambodge était un vaste empire couvrant la plus grande partie du sud de la péninsule indochinoise et étendant sa puissance sur les territoires aujourd'hui siamois et laotiens.

Au IXe siècle de notre ère, la capitale du Cambodge se localisait au nord du Grand Lac, à l'emplacement connu sous le nom d'Angkor Thom, ville dont l'enceinte extérieure mesurait trois kilomètres de côté. Des portes de vingt mètres de hauteur, aux tours sculptées en forme de visages, et précédées de chaussées gigantesques, y donnaient accès.

Le temple principal, qui s'élevait au milieu exact de la ville, était le Bayon, étrange et curieux édifice, splendide amoncellement de pierres sculptées avec ses innombrables tours décorées d'immenses visages sur leurs quatre faces.

Primitivement dédié à la divinité bouddhique Avalokiteçvara, le Bayon, peu de temps après sa construction, et peut-être même avant son achèvement complet, changea de culte et devint çivaïste. D'autres temples dédiés primitivement au Bouddha, tels Taprohm et Banteai Kdeii, passèrent également dans la suite au culte çivaïste ; ce changement de religion explique les figures que l'on voit grattées [redacted] effacées partout où une image du Bouddha était représentée.

Je rappellerai que l'on divise l'art khmer en deux époques bien distinctes: 1° une période primitive (VIe au VIIIe siècle), dite pré-khmère ou hindo-khmère, où l'architecture est encore très nettement influencée d'hindouisme (cet art n'est pas représenté à Angkor) ; 2° une période dite classique qui va du IXe au XIVe siècle et qui réunit les plus beaux échantillons de l'art khmer proprement dit, dégagé des influences hindoues. Cet art a son apogée et son aboutissement dans Angkor Vat : ce temple est la conclusion d'une longue période de tâtonnements et d'essais successifs où le génie khmer balbutie et se cherche.

Un esprit bien différent de l'esprit hindou a présidé à l'ordonnance et à la composition d'ensemble de ce temple. J'ai dit ailleurs les qualités de clarté et d'unité dans la composition qui faisaient d'Angkor Vat un monument tout à fait à part dans l'architecture asiatique, je n'y insisterai donc pas ici.

J'aurai maintenant à m'occuper d'un essai de résurrection des anciennes splendeurs et du faste luxueux de la Cour royale du Cambodge qui fut tenté à l'occasion de la visite du Maréchal Joffre à Angkor (décembre 1921).

Au milieu des monuments endormis depuis longtemps en un profond sommeil, le passé pendant quelques heures a ressuscité plein de vie, de couleur et d'éclat.

Une foule immense d'indigènes venus de tous les coins du Cambodge

s'est empressée sur le passage du cortège composé de S. M. le Roi Sisovath, des princes, des princesses, de hauts dignitaires et des groupes de bonzes et de danseuses qui défilèrent sur la chaussée précédant le temple d'Angkor Vat.

La cérémonie terminée, le roi, les princes et les ministres saluèrent M. Maurice Long, le gouverneur général, et le maréchal Joffre. De cette cérémonie je rappellerai seulement un épisode : les prières récitées à cette occasion pour la France par 1.200 bonzes réunis dans la cour du dernier étage d'Angkor Vat.

Les bonzes ou prêtres bouddhistes (bouddhisme du « petit véhicule », *hînayâna*, au Cambodge) jouent un rôle très important parmi la population restée très croyante et très attachée à ses anciennes institutions. On sait que tous les Cambodgiens doivent faire un stage à la bonzerie et c'est là qu'ils apprennent à lire et à déchiffrer quelques textes moraux qu'on garde dans les bibliothèques des pagodes. Le bonze est appelé par les indigènes à présider tous les actes importants de la vie : coupe de cheveux, mariages, incinérations, etc. Le bonze est aussi consulté comme directeur par les familles pieuses ; il donne des conseils et en cas de maladie prescrit des remèdes.

En résumé, cet homme rasé, habillé de jaune, que certains Européens trouvent un peu encombrant au Cambodge, joue à la fois un rôle d'instituteur, de consolateur, de conseiller, et de médecin, indépendamment de son rôle purement religieux.

Le grand chef des bonzes habite à Phnom-Penh : c'est parfois un érudit et un fin lettré. Dans toutes les cérémonies officielles les bonzes prennent une part active et c'est à ce titre qu'ils figurèrent dans les fêtes organisées en l'honneur du maréchal Joffre.

Toutefois, souvenir des anciens temps où les cultes brahmanique et bouddhique fusionnaient plus ou moins dans le culte d'Avalokiteçvara, le roi Sisovath entretient un corps de bakous ou prêtres brahmaniques dans son palais royal.

S. M. Sisovath, qui occupe actuellement le trône du Cambodge, succéda au roi Norodom, son frère, après la mort de ce dernier en 1904. Il fut couronné roi le 23 avril 1906. Ce couronnement donna lieu à une série de fêtes, défilés et cortèges au cours desquels S. M. fut promenée dans les rues de Phnom-Penh suivie d'une escorte nombreuse, en costume tout rutilant de soie et d'or, coiffée de la tiare pointue appelée *mokot*.

Le roi Sisovath est né à Bangkok en 1840, il était le deuxième fils du roi Preah Ang Duong. Il avait donc 66 ans lorsqu'il fut couronné par le Gouverneur général M. Beau et le résident supérieur M. Luce, représentant la France.

En mai 1906 le roi Sisovath quittait son royaume pour venir en France où un accueil chaleureux lui fut réservé, ainsi qu'à sa troupe de danseuses qui l'avait accompagné. Puis en 1907 le roi montait à Angkor, toujours suivi de son cortège de danseuses, pour prendre possession des provinces de Sisophon, Battambang et Chongkal que le Siam venait de rendre à la France.

Enfin, en décembre 1921, S. M. remontait de nouveau à Angkor pour accompagner le maréchal Joffre et une seconde fois les anciens temples khmers, en voyant les ballerines royales danser sur leurs parvis, purent croire que s'animaient les gracieuses apsâras des bas-reliefs. Mais tout évolue. Hélas ! la civilisation s'étend de plus en plus et impose son modernisme jusque dans les pays les plus lointains, et le temps n'est pas éloigné où les danseuses khmères auront rejoint un passé dont elles sont, avec les temples d'Angkor, une des dernières survivances.

NOTES DU SECRÉTARIAT

Dans notre dernier Bulletin, nous avions fait appel à nos membres pour l'achat d'une lanterne permettant de projeter, en plus des diapositives, des épreuves ordinaires ou des planches d'ouvrages illustrés. A l'essai, cette lanterne ne s'est pas révélée d'un emploi assez pratique, et nous avons remplacé son achat par celui d'un appareil cinématographique, sur lequel on adaptera la lanterne à projections fixes que possède le Musée, ce qui permettra d'alterner, pour l'illustration des conférences, les films et les projections. Comme, d'autre part, nous avons également trouvé un moyen de faire faire des projections à des prix très réduits, et même sans aucun frais, nous pourrons les multiplier pour les conférences, et le problème de la lanterne à projections de gravures se trouvera ainsi résolu ou tourné. Il n'en reste pas moins à payer l'appareil cinématographique. Nous renouvelons aujourd'hui notre appel d'une façon plus pressante. Nous demandons à nos membres un effort moyen de cinq francs par personne !

La liste des membres nouveaux reçus à l'Association depuis le mois d'octobre, et que nous donnons plus loin, donne une moyenne de dix à treize adhésions par mois. Mais nous sommes loin encore de ce qui nous semblerait possible, c'est-à-dire que chaque membre ancien amenât chaque année à l'Association un membre nouveau. Et ceci aussi ne demande pour chacun qu'un bien petit effort, dont les résultats cependant seraient remarquables.

De nouveau, et on nous excusera d'y insister, nous demandons aux Sociétaires d'assister aussi nombreux et aussi régulièrement que possible à nos thés. C'est par là seulement que tous arriveront à se connaître et à réaliser l'un des principaux buts de l'Association : mettre en contact ceux qui ont des goûts ou des intérêts communs.

Nous avons l'impression cependant que les deux derniers thés ont été plus animés que les précédents. Plusieurs de nos membres se sont mis très aimablement et très gracieusement à notre disposition, et pour se faire présenter des étudiants orientaux et même pour les recevoir. Nous les en remercions très particulièrement, et nous ne pouvons que répéter à tous combien les étudiants sont désireux de connaître de vraies familles françaises et d'être reçus par elles. C'est pourquoi nous voulons tenter d'organiser quelques réunions où nous recevrons les étudiants en les groupant par nationalités.

Que ceux qui désirent plus spécialement entrer en relations avec les uns ou les autres nous le disent ; nous les inviterons en de petits comités, où il sera plus facile de se mieux connaître. Et que, de leur côté, les étudiants nous disent qui ils désirent rencontrer.

Les quelques réponses faites à nos suggestions du dernier Bulletin nous montrent à quels résultats nous pourrions arriver si chacun donnait un peu de lui.

Il faut nous aider.

MANIFESTATIONS ET CONFÉRENCES

Thés. — Le samedi 29 janvier 1927 nous avons eu le plaisir de recevoir le Directeur de la Mosquée de Paris. Les Orientaux et les étudiants étaient assez nombreux.

Samedi [redacted] février. L'audition au violon que M. Arthur Geddes nous a donnée de quelques mélodies de Rabindranath Tagore, a paru avoir un assez vif succès. On a beaucoup loué le talent du violoniste et la douceur nostalgique des mélodies hindoues a été fort appréciée.

Nous regrettons de n'avoir pas à notre programme, chaque samedi, un artiste de cette valeur, mais nous espérons néanmoins que l'on fera bon accueil aux quelques remarquables disques de musique persane que M^me^ Dolatabadi nous fera entendre le 26 mars.

Nous redemanderons encore à nos membres de bien vouloir nous signaler, lorsque l'occasion s'en présentera pour eux, tout ce qui serait susceptible de donner plus d'intérêt et d'entrain à nos réunions du dernier samedi du mois

Conférences. — 23 novembre 1926. *La Résurrection d'Angkor.* Film évoquant par la présence de la cour du Cambodge, dans le cadre d'Angkor, les fastes des anciens empereurs khmers. Commentaire de M. Henri Marchal, Conservateur du Groupe d'Angkor.

Malgré deux répétitions préalables, et le bon renom de la maison cinématographique à laquelle nous nous étions adressés, l'opérateur a commis une erreur regrettable dans le passage des films. Dorénavant, comme nous l'avons dit plus haut, notre nouvelle organisation nous permettra d'éliminer cette cause de trouble.

8 janvier 1927. *Religions et cérémonies religieuses au Siam*, conférence avec projections, par M. René Pradère-Niquet, conseiller légiste du Gouvernement siamois.

17 février. *Le Théâtre chinois contemporain*, conférence avec projections, par M. Mien Tcheng, répétiteur à l'Ecole des Langues orientales.

5 mars. *Au Darlac, Institutions et état social*, conférence par M^lle^ Jeanne Cuisinier, accompagnée des remarquables films pris par M. Sabatier pendant les douze années de sa résidence ininterrompue au Darlac.

Nous avions annoncé, dans notre dernier Bulletin, une conférence de M. Verneuil sur *les Temples classiques du Centre de Java*. Malheureusement,

M. Verneuil, souffrant, a dû quitter Paris. Mais Mlle Gabrielle Ferrand, qui a fait, elle aussi, un long séjour à Java, nous parlera d'un pays auquel elle est restée profondément attachée.

M. Alexandre Moret, membre de l'Institut, Directeur honoraire du Musée Guimet, veut bien, le samedi 26 mars, nous parler des *Pyramides de Gizeh, d'après les fouilles récentes*.

Mlle Sappho Marchal, au début d'avril, évoquera pour nous *les Danses cambodgiennes*, en illustrant sa conférence de films et de projections, et d'une démonstration qu'a bien voulu nous promettre la danseuse de grand talent Nyota Inyoka.

Grâce à l'amabilité de Mme Moret, nous donnerons, tout de suite après Pâques, un splendide film sur le Pérou, accompagné de la musique des Incas.

Nous étudions les moyens d'imprimer au moins une partie de nos conférences, afin que nos membres de la province et de l'étranger n'en demeurent pas complètement privés, et que nos associés parisiens en gardent un souvenir durable.

INDIA SOCIETY

M. Richter, secrétaire de l'*India Society* de Londres, nous demande de rappeler aux membres de l'A. F. A. O. les liens qui unissent nos deux sociétés. Chacune d'elles représente l'autre dans sa capitale ; au Cambodge, Mlle Suzanne Karpelès; au Siam, M. Coedès; à Strasbourg, M. Spaeth sont les membres correspondants chargés de représenter l'*India Society*.

Toutes les fois que les circonstances l'ont permis les deux groupements ont échangé leurs conférenciers.

D'ailleurs, les membres de l'*India Society* qui sont à Paris ou à Strasbourg reçoivent, s'ils le demandent, des invitations pour toutes nos manifestations ; de même que nos membres en séjour à Londres peuvent suivre les conférences de l'I. S.

Il serait du plus haut intérêt, pour l'une et pour l'autre Association, que des relations de plus en plus étroites s'établissent entre nos deux groupements. Mlle Suzanne Karpelès a donné cet hiver à l'I. S. une conférence sur *The Influence of Indian Civilisation in Further India* et plus particulièrement sur l'interprétation du Râmâyana dans la version cambodgienne.

Mlle Karpelès fut aussi reçue par *l'Anglo-French Luncheon Club*, sous la présidence de Sir Francis Younghusband. Sir Francis fit l'éloge de l'œuvre de Mlle Karpelès aux Indes et en Indochine et fit remarquer l'importance de la coopération franco-anglaise, telle qu'elle est maintenant établie pour l'étude de l'Asie, spécialement en ce qui concerne l'art et l'archéologie.

L'*India Society* a été fondée en 1920, par quelques érudits, artistes et hommes de lettres, Anglais et Indiens, pour propager, en Occident et aux Indes même, une compréhension et une connaissance plus exactes de la culture historique des Indes, particulièrement en ce qui concerne l'art.

La cotisation annuelle de l'*India Society* est de 1 guinée ; la souscription de membre à vie est de 12 guinées. Les membres reçoivent le beau volume que la Société consacre chaque année à un sujet d'art ou de littérature de l'Inde, les invitations aux conférences et autres réunions, enfin le bulletin *Indian Art and Letters* où paraissent en partie les conférences et les communications faites à la Société, ainsi que certaines des conférences faites aux Amis de l'Orient ou au Musée Guimet, et parfois des articles de la *Revue des Arts Asiatiques.*

Cotisations. — Nous prions très instamment nos membres retardataires de nous faire parvenir leur cotisation (fixée à **trente francs** pour les Sociétaires, **quinze francs** pour les Adhérents) avant le 15 avril, afin d'éviter le coûteux recouvrement à domicile. On peut nous envoyer un chèque barré *libellé impersonnellement*, ou un chèque postal (Paris 41-63).

Dons. — Nous sommes heureux d'annoncer à nos membres que M. Alexandre Varenne, Gouverneur général de l'Indochine, a bien voulu porter la subvention annuelle que nous donne le Gouvernement de l'Indochine, de 3.000 francs à 5.000 francs. Qu'il nous soit permis de lui exprimer toute notre gratitude.

Mme Bacot	100	»
Mlle Boure (achat de lanterne à projections)............	5	»
Dr Broquet (achat de lanterne à projections)...........	5	»
Miss Getty	600	»
Mlle Lévy (achat de lanterne).........................	5	»
Mme G. Maspero (achat de lanterne)...................	5	»
Comte R. Philipon (achat de lanterne).................	100	»
M. R. Pradère-Niquet (paiement de clichés)...........	700	»
Mme Seux (achat de lanterne).........................	5	»

Bibliothèque de prêt. — Livres reçus, non encore mentionnés dans nos comptes rendus :

The Ceylon National Review, 9 nos 1906-1910 (don de M. da Silva*).
The Practical Path (don de l'auteur M. C. R. Jain).
The Key of Knowledge (don de l'auteur M. C. R. Jain).
The Confluence of Opposites (don de l'auteur M. C. R. Jain).
Annamites au travail (don de l'auteur M. Paul Monet*).
Un miroir chinois, par Mrs Florence Ayscough*.
Letters on Religion and Folklore, par F. W. Hasluck.
Chronique de l'Echelle de Syrie (don de l'auteur M. Mercier*).
Les Appels de l'Orient (don de Mlle Meyer*).
Inventaire général de l'Indochine, par le Commandant Dussault.
Journal of Francis Buchanan.
Au pays de Tagore (don de l'auteur M. A. Geddes*).

MEMBRES NOUVEAUX DEPUIS OCTOBRE 1926

Mlle LANGUEREAU, 9, rue Jean-Leclaire, XVII.
M. Robert ZUNZ, 32, avenue Henri-Martin, XVI.
Mlle CUISINIER, 13, avenue Casimir, Asnières.
M. RAMSAY, 125, avenue des Champs-Élysées, VIII.
Mrs ALEXANDER, 23, rue de la Paix, I.
M. René SCHWOB, 150, rue de la Pompe, XVI.
Mme LÉVY, 54, rue La Bruyère, VIII.
M. MEILLIER, Administrateur des Services Civils, Phnom-Penh, Cambodge.
Mme HEURTEBIZE, 90, avenue du Maine, XIV.
Mme LECROIX, 20, avenue Hélène, Anvers.
M. PEARSON, 9, rue de la Grande-Chaumière, VI.
M. Roger LÉVY, Rédacteur en chef à « l'Europe Nouvelle », 53, rue de Châteaudun, IX.
Colonel HERQUÉ, 3, rue Jules-Chaplain, VI.
M. MARSHAL KEY, 80, rue de la Tour, XVI.
M. LO CHEN LIEN, 5, rue du Sommerard, VI.
Mme DE RIDDER, 43, rue de Liége, IX.
M. FLAMBEAU, 23, allée de l'Ermitage, Le Rainey (Seine-et-Oise).
Mme François MILLET, 100, rue d'Assas, VI.
M. et Mme Jacques HEUGEL, 88, avenue du Bois-de-Boulogne, XVI.
M. G. PALUVSKI, 160, rue de Grenelle, VII.
M. N. RAJA DI GINJI, 94, boulevard Garibaldi, XV.
M. JOSHI, 18, rue Cujas, VI.
M. HUYNH-VAN-PHUONG, 87 *bis*, boulevard Brune, XIV.
M. PHAN-VAN-CHANH, 87 *bis*, boulevard Brune, XIV.
M. NGUYEN-TRUNG-GIAO, 87 *bis*, boulevard Brune, XIV.
Mlle Vera DE GUNZBURG, 28, rue Galilée XVI.
M. DUPLATRE, Bangkok, Siam.
M. P. LISLE, 2, rue de Miromesnil, VIII.
Mme R. SALLES, 82, avenue du Bois, XVI.
M. Jean GUILLEMIN, 81, avenue Victor-Hugo, XVI.
Capitaine de HALGOET, 4 *bis*, avenue de Ségur, VII.
R. P. Dom MENEZ, 5, rue de la Source, XVI.
R. P. Dom CHAUSSIN, 5, rue de la Source, XVI.
Mme Lucien LASSEIGNE, 4, rue Mignard, XVI.
M. et Mme MARBEAU, 11, avenue de la Grande-Armée, XVI.
Mme LAZAR, Turda, Roumanie.
Mme Marcel ROGUES, 96, avenue Kléber, XVI.
Mme CASTIER, 31 *bis*, rue Jouvenet, XVI.
M. Pheroza R. BHARUCHA, 3 *bis*, place de la Sorbonne, V.
M. de HOYER, 20, chaussée de la Muette, XVI.
M. E. K. NOURI, 13, avenue de Joinville, Nogent-sur-Marne.
M. et Mme BERGEY, 48, boulevard Voltaire, XI.
Mlle SUEUR, 11, square de Messine, VIII.
M. Pierre THOMAS, 22, boulevard de Charonne, XI.
Dr BACHIMONT, Château des Sognes, par St-Maurice-aux-Riches-Hommes (Yonne)
M. et Mme FOUCHER, 207, boulevard Raspail, XIV.
M. GUTMANN, 16, Bellevuest, Berlin.
Mlle A. LÉVY, 20, rue de l'Odéon, VI.
M. M. MERLIN, Ancien Gouverneur général de l'Indochine, 14, rue Saint-Pierre, Neuilly-sur-Seine.
M. LINDENBAUM, 16, rue Vineuse, XVI.
Comte François d'URSEL, 86, rue de Grenelle, VII.
Vicomte Léon de LONSBERGHE, 86, rue de Grenelle, VII.
M. Surendranath SEN, c/o Grindley, 54, Parliament St., London.
Mme Adrien LOIR DE MONTÈS, 45, rue des Acacias, VII.
M. DORÉ, 2, quai des Célestins, IV.
M. KRAEMER, 11, rue de la Py, XX.

INTERPRÉTATION DE LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART JAVANAIS [1]

L'une des plus extraordinaires manifestations de l'art indo-javanais, est certainement le vieux théâtre des « *Wayangs poerwa* ». Extraordinaire autant par l'étrangeté du caractère que prennent ses personnages faits de cuir de buffle, si curieusement découpés, dorés et peints, que par l'affirmation qu'ils indiquent d'un idéal d'art assez fort, chez le peuple javanais, pour avoir pu lutter opiniâtrement, et victorieusement, contre l'art hindou qu'apportèrent avec eux les premiers colonisateurs de l'île, vers le IIIe siècle ; influence hindoue qui fut cependant assez puissante pendant près de huit siècles pour avoir pu inspirer et réaliser, entre autres, ce monument unique qu'est le temple de Boroboudour.

C'est d'ailleurs une question assez troublante, et assez ardue, en l'absence de toute affirmation positive, que celle de l'origine véritable de cette forme de théâtre, en même temps, et surtout, que celle du caractère si particulier donné à ses personnages.

Nous avons à considérer dans cette étude, et à la fois, l'interprétation de la figure humaine dans la plastique architecturale des temples, et dans les diverses figures et personnages qui sont usités dans les formes que prennent les différentes sortes de manifestations théâtrales à Java. Considérons d'abord la plastique architecturale.

***

On peut diviser en trois périodes assez distinctes le temps qui, comprenant l'époque classique de l'art à la fois architectural et plastique indo-javanais, se termine à la conquête de Java par l'Islam.

I. — De 700 à 915, c'est la période hindoue du centre de l'île ; l'époque classique où furent édifiés les temples de Kalasan, de Mendoet, de Boroboudour et de Prambanan.

II. — De 915 à 1300 environ, c'est la période indo-javanaise de l'est de

---

(1) *Voir* Planches X à XIII.

l'île ; l'époque florissante de Daha et de Toemapel, où furent édifiés les temples si curieux : Tjandj Singasari et Tjandj Djago.

III. — De 1300 à 1500 environ, c'est la période de Madjapahit, dont les monuments les plus intéressants sont ceux du groupe de Panataran.

Délaissant volontairement la partie architecturale, c'est de la seule plastique des temples que nous allons nous occuper maintenant, en montrant combien fut intéressante l'évolution progressive que l'on y peut étudier du caractère donné à la figure humaine lors de ses diverses interprétations. A Boroboudour, qui est le monument le plus considérable de Java, aussi bien par ses dimensions et sa masse que par la qualité esthétique des sculptures qui couvrent les flancs de ce stûpa gigantesque ; à Boroboudour, c'est le plein épanouissement de l'art importé par les hindous colonisateurs. C'est un hymne triomphal, c'est l'apothéose du bouddhisme ; et tout au long des trois kilomètres de ses bas-reliefs, les commentaires religieux se succèdent, dont l'inspiration a été puisée aussi bien dans le Lalitavistara, dans les Jatakas, que dans d'autres livres sacrés purement hindous. Mais par une influence singulière du milieu, par suite d'une réaction de l'élément javanais sans doute collaborateur, l'art abstrait hindou se trouve humanisé. Nous ne sommes plus en présence d'œuvres tirées uniquement d'une vision intérieure et dont le réalisateur se soucie peu, somme toute, des formes extérieures de la vie. La vie formidable des tropiques, sa puissance inouïe et toujours renouvelée, a su influencer, animer cet art purement cérébral et mystique pour le rendre plus vivant et plus humain. Dans cette période classique de l'architecture et de la plastique indo-javanaise, les bas-reliefs de Boroboudour, aussi bien que ceux du temple de Çiva à Prambanan où des scènes du Ramayana sont interprétées, témoignent d'une recherche profondément humaine, aussi bien dans la composition des scènes, parfois familières, que dans le choix des gestes et des attitudes souvent d'une étonnante souplesse, d'une émouvante harmonie, et qui dans le sens profond de la vie qui anime les personnages, sans cependant les libérer de la retenue imposée par le sens architectural de l'ensemble.

L'artiste oriental crée et réalise son œuvre sur un autre plan et avec d'autres moyens que l'artiste européen. Alors que celui-ci s'adresse directement à la nature, la copie, ou du moins s'en inspire, s'efforçant de lui faire exprimer une idée, une pensée parfois, l'artiste hindou se préoccupe presque uniquement de la pensée, et s'efforce de la traduire en formes matérielles, sculpture, peinture, d'après la vision intérieure qu'il a su, peu à peu, éveiller et construire en lui. L'artiste européen crée des formes, l'artiste oriental exprime des idées. L'œuvre du premier est provoquée par la réaction de sa sensibilité devant la nature ; l'œuvre du second est inspirée par l'essai qu'il tente de matérialiser sa vision intérieure, son enthousiasme et sa foi.

Cet apport de la vie dans l'art abstrait hindou, c'est l'œuvre de l'ambiance javanaise. On n'y sent plus uniquement la construction des personnages d'après des canons immuables ; l'artiste se laisse distraire de son rêve intérieur par la vie puissante qui l'entoure, qui est en lui. Il en anime ses personnages.

Bas-relief de Boroboudour.

Bas-relief provenant de Panataran.

INTERPRÉTATION DE LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART JAVANAIS

Planche X

Quel tableau charmant que celui de ce fragment d'un bas-relief situé sur la première galerie de la face ouest du Boroboudour (pl. X). Quelle souplesse, quel abandon, quel sens de l'intimité on y admire ! et quel style à la fois. Le Bouddha n'est encore que Bodhisattva, et vient d'épouser Gopa. Les nouveaux époux entrent dans leur palais, et des suivantes sont là qui les accueillent. Certes, le style hindou est à la base de cette œuvre ; mais il est déjà transformé par une influence certaine, que nous allons voir grandir et s'amplifier peu à peu au cours des siècles qui vont suivre ; le Boroboudour date du IXe siècle, Prambanan lui est un peu postérieur. Après eux, un style javanais va naître, expression plus directe de l'âme indonésienne ; mais au point de vue purement esthétique, le sommet atteint à Boroboudour ne sera jamais égalé.

Dès que, après 915, le centre politique se déplace vers l'est, dès que naît le royaume de Daha, une évolution intellectuelle se produit, dans un sens nettement javanais. Le vichnouïsme devient la religion presque officielle ; et si la culture hindoue est encore en faveur, sous le règne du roi Djayabhaya est composé le Barata Yoeddha, lequel est une transposition des livres cinq à dix du Mahâbhârata, et dans laquelle le lieu de l'action est transporté à Java. Dans le royaume de Toemapel-Singasari, qui succéda à celui de Daha au commencement du XIIIe siècle, l'art évolue vers un caractère plus différent encore. Le bouddhisme se développe à nouveau, en même temps que s'accentue le sens national, le javanisme. Et, chose curieuse, une certaine influence chinoise se fait aussi remarquer ; elle est très nettement reconnaissable dans certains masques ornementaux du Tjandj Singasari. Ce dernier temple, de même que Tjandj Djago, est extrêmement intéressant. On y voit l'élément hindou céder de plus en plus au javanisme, et faire place à l'élément indonésien. Au cours des siècles, l'antique art hindou s'est implanté à Java, s'appropriant l'art de ce pays pour former un tout homogène ; et, débordé peu à peu par l'influence locale, nous voyons se former un style particulier, un style vraiment javanais, dont Tjandj Singasari et Tjandj Djago sont les exemples les plus frappants et les plus complets. Dès ce moment, le style javanais existe ; et dans le royaume de Madjapahit, qui succède à celui de Toemapel, il est dans son plein épanouissement. Sous le roi Radjasanagara, vers 1350, les beaux-arts sont encouragés et protégés. Le poème fameux Ardjoena Widjaya est composé ; les monuments du groupe de Panataran sont édifiés. Le temple principal est orné de bas reliefs sur lesquels le Krisnayana et le Râmâyana sont librement traités, dans la forme la plus caractéristique du style nettement javanais, celui que l'on veut appeler le « style wayang ».

Puis, dès la mort de Radjasanagara, en 1389, c'est la décadence ; et, vers la fin du XVe siècle, c'est l'invasion de l'Islam, sous l'autorité duquel sombre la culture javanaise. Une partie de la population se réfugie à Bali, où l'art indo-javanais qu'elle y transporta se transforme peu à peu en un art proprement balinais.

Mais quelles sont les caractéristiques de cet art javanais ? Elles sont assez

déconcertantes au premier abord ; l'élément de vie, infusé à l'art abstrait hindou, disparaît peu à peu ; la souplesse, le sens de la vie, magnifiée, sans doute, mais réelle cependant, qui animait les personnages du Boroboudour et de Prambanan, font place à une interprétation pleine de raideur et de convention. Certains mouvements, certains gestes caractéristiques sont exagérés, et notre reproduction d'un fragment pris au Tjandj Panataran (pl. X) le montre avec évidence. La race indonésienne, d'une souplesse de corps remarquable, peut plus que nous accentuer certains mouvements ; telle l'extension de l'avant-bras sur le bras, au delà de la prolongation de l'un par rapport à l'autre. C'est ce mouvement caractéristique que l'artiste a voulu exprimer dans son bas-relief ; mais l'exagération ne l'a pas conduit à la beauté du geste. D'autre part, les membres s'allongent démesurément, deviennent raides et grêles ; les proportions sont souvent défectueuses, les têtes trop grosses parfois, comme dans certains reliefs de Tjandj Djago ; et si l'ornement pris en soi est toujours riche, il est d'un autre caractère que celui de l'époque classique. Bref, si la plastique de la période du Boroboudour pouvait s'apparenter au gréco-bouddhisme par certains points, nous sommes, au Tjandj Djago et à Panataran, en présence d'un art totalement libéré de toutes les correspondances pouvant le rattacher à nos arts occidentaux.

Le théâtre javanais, appelé « *Théâtre des Wayangs* », est très complexe dans les différentes formes qu'il revêt, et dans les moyens d'expression plastique qu'il met en œuvre. M. René Nicolas, dans un excellent article paru dans cette revue, a étudié de façon complète le théâtre d'ombres au Siam. Il y marque la filiation du Nang siamois descendant des Wayangs poerwa javanais. Il indique l'influence de l'Inde sur ceux-ci. Nous ne reviendrons donc pas sur les origines, d'ailleurs incertaines, de l'antique théâtre javanais. Les moyens plastiques d'expression qu'il emploie sont, disions-nous, très divers. Nous allons les indiquer ici, sans nous préoccuper d'établir si telle forme est postérieure à telle autre. C'est affaire aux spécialistes d'en décider, lesquels sont loin d'être d'accord sur cette question.

Dans le théâtre des wayangs, le moyen d'expression varie de la simple image commentée à l'acteur humain, en passant par l'ombre projetée, la silhouette vue directement, et la marionnette. Mais d'où vient cette appellation? En javanais, *wayang* veut dire: ombre; et les *wayangs poerwa* (poerwa= vieux), qui sont la forme antique et traditionnelle du théâtre à Java, sont des silhouettes dont l'ombre mobile est projetée sur un écran. Le wayang est donc cette silhouette, l'acteur ; et, par extension, ce même élément dans les différentes formes qu'il prend lors de l'évolution plastique que subit le théâtre ; seulement, un second mot explicatif est ajouté au terme général.

Les « *Wayangs bèbèr* » (bèbèr, en javanais, signifie : déroulé), consistent en feuilles de papier sur lesquelles sont peintes les différentes scènes constituant

En haut : Wayangs Poerwa. — Bima ou Werkoedara, Sembadra ou Soebadra, Shrikandi, Ardjoena.
En bas : Wayangs Poerwa. — Dersosono, Sorowitu, Hoedowo.
(Collection M.-P. Verneuil.)

une histoire. Ceux qu'il m'a été donné de voir et de photographier au petit musée de Soerakarta, mesuraient 0 m. 75 de haut sur environ 4 mètres de longueur. M. Nicolas fait donc erreur en pensant que les wayangs bébèr consistent en figures de cuir représentant des scènes entières projetées ensuite sur un écran. De tels groupements existent, mais représentant une armée combattant, par exemple, et font partie des accessoires des wayangs poerwa. Les feuilles de papier sur lesquelles sont dessinées et peintes les scènes des wayangs bébèr sont montées sur des piquets de bois, d'un mètre de haut environ. Lors de la représentation, la feuille est déroulée de l'un pour être enroulée sur l'autre, découvrant successivement les quatre scènes qu'elles comportent ordinairement. Scènes qui sont expliquées et commentées par le « *dalang* », lequel est le récitant. Comme ce sont les wayangs poerwa qui représentent la forme fondamentale et traditionnelle du théâtre javanais, c'est en les étudiant que nous nous occuperons de l'objet de cet article, à savoir de l'interprétation de la figure humaine. D'ailleurs, cette interprétation est identique dans toutes les autres formes théâtrales javanaises.

Les « *Wayangs poerwa* », appelés encore « *wayangs koelit* », constituent donc la forme ancienne et traditionnelle de ce théâtre. L'ombre de minces silhouettes de cuir de buffle, très finement découpées et ajourées, soutenues par de légères armatures de corne, est projetée sur un écran de calicot. Les bras des personnages, mobiles, sont actionnés par le dalang, ou récitant, au moyen de deux fines baguettes de corne. Et par une étrange fantaisie, ces petits personnages, dont le spectateur ne peut voir que l'ombre projetée, sont finement peints et dorés.

Viennent ensuite les « *Wayangs kélitik* » (en javanais, kélitik veut dire mince) ; ce sont des figures de bois découpé, minces, sculptées en médaille, peintes et dorées avec soin. Des bras de cuir, analogues à ceux des wayangs poerwa, permettent au dalang de les faire gesticuler au cours de sa récitation. Le wayang kélitik est vu directement par le spectateur, se détachant sur l'écran qui sert de fond.

L'évolution plastique est plus prononcée avec les « *Wayangs golek* », car nous arrivons au personnage en ronde bosse (en javanais, golek signifie poupée) La tête et les bras sont mobiles, qu'actionne le dalang ; et les personnages, vus directement, se détachent sur l'écran.

L'être humain intervient ensuite ; car les « *Wayangs topeng* » sont des acteurs masqués (en javanais, topeng veut dire accolé). Masques de bois, aux yeux ajourés, et que l'acteur maintient devant son visage en serrant entre les dents une lanière de cuir fixée à l'arrière du masque. Le dalang récite la pièce, les acteurs devant se contenter de gesticuler.

Quant aux « *Wayangs wong* » (en javanais wong veut dire homme), ce sont des acteurs non masqués, mais grimés et habillés à l'imitation, poussée aussi loin que possible, des wayangs poerwa. Les attitudes, les gestes, comme aussi ceux des wayangs topeng, sont stylisés en vue de se rapprocher de la raideur caractéristique de ceux des vieilles silhouettes de cuir.

Le répertoire des wayangs bébèr et celui des wayangs poerwa sont identiques ; et ce sont surtout des épisodes du Mahâbhârata et du Râmâyana qui en fournissent le thème ; avec quelques légendes malaises, cependant. Tandis que c'est au cycle de Pandji et à celui de Damar Woelan que les wayangs kélitik empruntent les thèmes des pièces qu'ils interprètent. Ces derniers sont utilisés par les wayangs golek, qui sont assez éclectiques, car ils y ajoutent celui des wayangs poerwa, et aussi des pièces inspirées par des légendes d'origine persane, et même javanaise. C'est au cycle de Pandji qu'ont recours les wayangs topeng, tandis que les wayangs wong interprètent le répertoire classique des wayangs poerwa.

Considérons maintenant la constitution d'un wayang poerwa. Elle est assez étrange. Tête de profil sur un corps de face aux épaules bizarrement élargies et portées par un torse mince ; bras démesurément longs et grêles, c'est un peu là, en plus accentué, le physique des Égyptiens figurés aux murs des hypogées de la vallée du Nil. Quant à la physionomie, au visage, ils sont assez remarquables, et nous y reviendrons longuement. On a donné, comme raison à cette étrange académie, la nécessité de dégager les épaules pour donner aux bras une plus grande facilité d'évolution visible, car n'oublions pas que c'est l'ombre projetée seule que voit le spectateur. Quant à la longueur extrême de ces bras, étant donné qu'ils sont les seules parties mobiles du corps, et par là même les seules expressives, leur longueur exagérée accentue d'autant l'expression des mouvements dont le dalang souligne le texte qu'il récite au cours de la représentation. Disons de suite que, dans les mains d'un dalang habile, le wayang acquiert une force d'expression vraiment extraordinaire.

Quant au visage, qui exprime le caractère foncier du personnage, il est assez diversifié. Cependant, deux groupes principaux peuvent être considérés. D'abord, le type aristocratique, dont le prototype parfait est Ardjoena (pl. XI). Dans ce type, le nez est droit, fin, allongé, faisant avec le front une ligne continue. Les yeux sont fendus en amandes, et modérément ouverts. La bouche est fermée. Les jambes sont rapprochées l'une de l'autre ; la tête légèrement inclinée en avant. C'est là le wayang ou ringitt tènggèn, type par excellence de la distinction, de la confiance en soi, du calme et de la beauté. C'est à ce type qu'appartiennent les Pèndawas du Mahâbhârata, et aussi Rama du Râmâyana, Ardjoena, Kresna, Parasara, Abijasa, Drestarastra, Pandoe, présentent ces caractéristiques.

Et vraiment, si nous examinons la figure d'Ardjoena, lequel est le héros sans peur et sans reproche de l'idéal javanais, la quintessence de la perfection et du bon goût, irrésistible auprès des femmes, nous devons reconnaître sous l'étrangeté des traits une distinction indéniable. Son profil est l'idéal de la beauté âryenne. Arbitre des élégances, il a le bon goût d'être simple, de ne pas porter de bijoux, mais ses vêtements sont riches, son dodot parfait et sa coiffure en soepit orang impeccable.

Une variante du type aristocratique exprime moins de distinction foncière, moins de calme et de maîtrise de soi-même. La tête est relevée, l'œil

En haut : Wayangs Poerwa. — Togok, Bigong, Nala Gareng, Semar, Petroek. (Collection M.-P. Verneuil.)
En bas, à gauche : Wayangs Golek. — (Collection Musée d'Ethnographie de Paris.)
En bas, à droite : Wayangs Poerwa. — Le géant Kolontoro et une femme raksasa. (Collection M.-P. Verneuil.)

plus ouvert, les jambes plus écartées. C'est le type d'Hoedowo (pl. XI).

La planche XI nous montre aussi deux caractères féminins bien différents dans les deux femmes d'Ardjoena. Le corps penché en avant, l'air noble, doux et résigné, voici d'abord Sembadra, la propre sœur de Krishna, roi de Dwarawati. C'est une jeune femme délicate, modeste et timide. Toute autre est Shrikandi, princesse de Chempala, qu'Ardjoena épousa ensuite. La tête relevée, l'air arrogant et insolent, elle respire la fierté et l'impertinence. Représentation très nette de deux caractères opposés.

Vient ensuite le type grossier (pl. XI et XII). C'est celui de l'homme violent, aux traits rudes et accentués, exagérés même. Les yeux, largement ouverts, sont ronds et globuleux ; le nez, bestialement relevé, est épais, proéminent ; la bouche est grande, aux lèvres souvent charnues et retroussées, montrant des dents larges ; le torse est parfois lourd, épais ; les jambes sont fortement écartées. C'est là le wayang kiwa. C'est à ce type qu'appartiennent les Korawas, adversaires des Pèndawas dans le Mahâbhârata, et les Raksasas dans le Ramayana. Ceux-ci portent en outre des dents de combat retroussant les lèvres, en signe de férocité. C'est le type de Rawana, l'adversaire de Rama. C'est celui de Kolojekso, et celui de la femme raksasi figurés (pl. XII). Doersosona (pl. XI), est d'une physionomie plus grossière que féroce. Mais des degrés existent aussi dans cette grossièreté. C'est ainsi que la planche XII nous montre Werkoedara, ou Bima, le propre frère d'Aerdjona. Ici, nous nous trouvons en présence d'une particularité, car Bima est l'un des Pèndawas. Mais il est, ainsi que son fils Gatoetkotjo né de la géante Arimbi, la personnification de la force brutale, de l'instinct violent et sauvage annihilant toute noblesse de sentiment. Il est animé de passions tumultueuses, aimant passionnément ses frères, et combattant ses ennemis avec une force et un courage extraordinaires, n'éprouvant aucune pitié. Mais Kolojekso a des traits plus bruteaux et plus épais encore.

La planche XII nous montre d'étranges personnages. Ce sont les «*panakawan*» ou suivants. Ils sont un peu les clowns des représentations de wayangs. Toutes les disgrâces physiques semble leur avoir été réservées. Voici Semar et ses fils Pétroek et Nala Gareng. Bagong, souvent, les accompagne. Ce sont les suivants des Pèndawas, ou de Rama. Quoique d'origine ancienne et noble, et protégeant ceux qu'ils accompagnent, leur aspect est disgracieux et grotesque. Semar, au ventre et à la croupe monstrueux, n'a que des jambes écourtées ; son nez est petit, son crâne en pointe. Il est cependant plein d'un gros bon sens et de dévouement. Pètroek est le farceur, le blagueur, au nez énorme et long, à l'air insolent ; Nala Gareng, au nez bulbeux, à l'œil globuleux, au bras contrefait, est malingre et fûté. Quant à Bagong, c'est la brute épaisse. Sur la planche XII, Togok leur fait face. Son animalité est plus prononcée encore. Comme Semar, il a les jambes courtes, le ventre et la croupe énormes ; mais il n'a pas sa figure de brave homme. Un crâne bas, un œil écarquillé et saillant, un nez presque inexistant placé sous un front qui surplombe, des lèvres démesurément proéminentes accompagnant une bouche de grenouille

fendue jusqu'aux oreilles, lui constituent un physique bestial d'où l'intelligence semble exclue. Togok est le suivant, avec Sorowito (pl. XI), des Korawas du Mahâbhârata et des Raksasas du Râmâyana.

Voilà un aperçu de ce que sont les principaux types de wayangs poerwa. A ces caractères généraux, d'autres plus particuliers s'ajoutent, qui différencient très nettement entre eux les centaines de personnages qui figurent dans les représentations : détails de coiffures, d'ornements, de bijoux, de vêtements ; lesquels permettent aux Javanais d'identifier le wayang au premier coup d'œil.

Les wayangs poerwa représentent une interprétation remarquable et bien particulière de la figure humaine. Nous allons essayer d'indiquer quelques généralités sur ce que l'on croit savoir, ou deviner, des raisons qui ont pu guider les Javanais dans l'élaboration de cette interprétation. Car le type javanais peut être considéré comme absolument opposé à celui qui est réalisé dans les wayangs, aussi bien dans le type aristocratique que dans l'autre. Certains ont pensé que, mettant en scène des héros et des dieux, les Javanais ne pouvaient leur donner les traits grossiers des simples humains ; mais qu'il était indispensable de créer pour eux une sorte de superhumanité dégagée des basses contingences terrestres. Cela est-il vraisemblable ? Pour d'autres, la question religieuse intervient. Il semble prouvé que, bien avant l'invasion de l'Islam au XVI^e^ siècle, les wayangs étaient déjà depuis longtemps en usage. Car, sous le roi Airlanggha, en 950 Çaka, on en signale déjà les représentations. Or, dans leur « Description de Java », Raffles et Crawford mentionnent : « On nous assure par tradition que les premiers wayangs furent ainsi défigurés par le Sousounan Moria I, un des premiers apôtres mahométans, afin de rendre cet antique divertissement compatible avec les préceptes de l'islamisme, interdisant toute représentation de la figure humaine. » Mais les traditions s'écartent bien souvent de la réalité.

Il semble bien plutôt que ce sont les sculptures des temples qui ont servi de modèles aux découpeurs de wayangs. Car une évolution s'est produite dans le style de ceux-ci. Lors de l'invasion islamique, l'hindouisme s'est réfugié à Bali, y amenant avec lui sa culture, déjà très profondément modifiée par le javanisme, d'ailleurs, ainsi que nous l'avons déjà mentionné à propos de la plastique architecturale des temples. Les wayangs faisaient nécessairement partie de cette culture, et furent adoptés par les Balinais ; ils y sont toujours en honneur. Mais l'esprit balinais est d'essence essentiellement conservatrice. On peut donc en déduire que les wayangs présentement employés à Bali, et qui sont d'un caractère très nettement particulier, sont infiniment plus proches des wayangs javanais du XVI^e^ siècle que ne le sont les wayangs javanais que nous voyons jouer aujourd'hui. Après la chute de Madjapahit et la venue de l'Islam, l'art javanais émigré à Bali et l'art javanais demeuré ont évolué différemment ; mais on peut croire que l'art balinais est resté plus proche des origines, alors que l'art javanais continuait l'évolution que l'on constatait déjà dans les figures des temples entre le X^e^ et le XV^e^ siècle. Et si, comme certains le pensent, les anciens wayangs du X^e^ siècle étaient faits à l'imitation des

Wayang Kelitik. (Musée d'Ethnographie de Bâle.)

Wayangs Golek. (Collection M.-P. Verneuil.)

INTERPRÉTATION DE LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART JAVANAIS

Planche XIII

figures des bas-reliefs des temples ; si, par conséquent, les personnages des héros du Ramayana étaient taillés à l'image de ceux du temple de Civa à Prambanan, où cette même légende est retracée ; on peut concevoir que l'évolution plastique, que l'on peut suivre en comparant le style des figures de ce dernier temple à celles des monuments de Panataran, s'est continuée, aboutissant au style actuel des wayangs ; et que ceux-ci seraient le dernier stade de cette évolution, aboutissement de la faculté de stylisation, d'interprétation des Javanais; lesquels, partant de l'art classique hindou, ont su, au cours de dix siècles, transformer peu à peu les figures des légendes, celles des héros qui y vivent et dont ils croient être les descendants, pour aboutir à l'étrange figure du wayang actuel, laquelle est pour eux l'expression suprême de la beauté tout en étant d'un caractère totalement opposé à celui de leur propre race.

Mais il y a aussi les figures grotesques des panakawans. On peut penser ceci : qu'avant la venue des Hindous, ou tout au moins avant que leur culture importée ne fut devenue prépondérante, les wayangs interprétaient des légendes empruntées à la mythologie malaise, et peut être polynésienne. Mais que les légendes hindoues, si riches de fantaisie puissamment colorée, supplantèrent les légendes, tout comme la religion autochtone. Les héros de ces légendes nouvelles sont donc d'origine proprement hindous ; mais à côté d'eux, certains héros locaux, purement javanais ceux-là, sont restés, relégués au rôle de suivants, de panakawan, et sont devenus des grotesques. Tel est le sort de Semar, et de ses descendants, Pétroek, Nala Gareng, Bagong ; et tel est celui de Togok. Doit-on voir en eux un vestige demeuré de l'antique forme des Wayangs?

Les wayangs poerwa, nous l'avons déjà dit, sont demeurés les prototypes d'où découlent toutes les autres manifestations théâtrales javanaises. Dans les wayangs bébèr, les types aristocratiques et grossiers s'opposent, qu'accompagnent aussi de grotesques figures ; de même pour les wayangs kélitik et les wayangs golek. Ce qui est curieux, c'est de constater que lorsque l'acteur humain entre en jeu, que ce soit le wayang topeng ou le wayang wong, il s'efforce, par les masques dont il couvre ses traits, par les grimages, par les habillements, mais surtout par les attitudes et la gesticulation si particulières, de se rapprocher le plus possible de ceux qui demeurent la forme théâtrale traditionnelle et fondamentale, les wayangs poerwa.

M.-P. Verneuil.

LES INDES NÉERLANDAISES AU PAVILLON DE MARSAN[1]

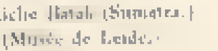
Les nombreuses îles de l'Archipel Indo-néerlandais offrent le plus grand intérêt au point de vue art et civilisation, autant par les tempéraments divers qui s'y manifestent que par les influences dont on retrouve toutes les empreintes. L'exposition que le Musée des Arts décoratifs a organisée au Pavillon de Marsan réunit des objets d'art ancien et moderne des principales îles : Java, Bali, Sumatra, Timor, Sumba, Bornéo, Célèbes, la Nouvelle-Guinée. De tout cet ensemble, deux caractères assez distincts se dégagent : l'un d'une nature fruste, primitive, parfois très puissante qui suit la tradition indonésienne, voisine de l'art polynésien : l'autre plus fin, accusant l'équilibre dans l'ornementation, l'élégance des lignes [redacted] tout empreint d'influences hindoues. Il va de soi que — dans ces pays où les infiltrations, les fusions de races, les changements de religions, les emprunts et les apports divers ont laissé des traces profondes et produit des réactions différentes suivant le degré de culture des peuples — il est fort difficile de délimiter avec une rigueur absolue ce qui est de caractère purement indonésien et ce qui continue la tradition hindoue. Au milieu des empiètements, des modifications inconscientes apportées par les artistes qui interprètent avec leur tempérament les motifs d'emprunt, au milieu des mélanges d'éléments multiples qui finissent par se fondre en accord harmonieux, au milieu de tout cela, retrouver les origines et les filiations parfois confuses, est une étude qui entre trop dans le domaine des savants et des archéologues pour que nous songions à l'aborder ici.

Mais il est nécessaire, pour suivre l'évolution artistique de ces pays, d'en esquisser à larges traits l'histoire.

Dès les premiers siècles de notre ère des marchands hindous vinrent visiter les grandes îles occidentales de l'Archipel Indien, se fixant d'abord dans les régions côtières pour gagner lentement l'intérieur. Ces marchands trouvèrent une population Malayo-polynésienne d'un degré de développement assez avancé, et ces deux races entrèrent très vite en connexité, en rapports pacifiques, et bientôt en liaisons familiales par des mariages. Mais cette progression n'eut pas lieu au même degré dans toutes les îles où ces lointains voyageurs étaient venus se fixer. Alors qu'à Java, Sumatra et Bali l'Hin-

(1) *Voir* Planches XIV à XVI.

Sculpture bois.
(Collection W. O. J. Nieuwenkamp.)



Fétiche Batak (Sumatra.)
(Musée de Leide.)

Wayang. Peinture sur bois (Java.)
(Collection W. O. J. Nieuwenkamp.)

LES INDES NÉERLANDAISES AU PAVILLON DE MARSAN

Planche XIV

douisme trouva un terrain très favorable, par contre, à Bornéo, ce culte ne s'exerça que durant quelques générations pour disparaître ensuite. La petite île de Bali est restée la seule de l'Archipel de la Sonde, à conserver cette religion vivante jusqu'à nos jours.

Des premiers siècles de l'infiltration hindoue, on n'a pu retrouver aucun vestige en dehors de quelques inscriptions sanscrites relevées dans les environs de Batavia, car il est probable qu'à ce moment-là le bois était la matière employée pour les constructions. A cette époque, on pouvait déjà observer dans les îles occidentales de l'Archipel, une société d'un caractère mixte qui combinait, avec une heureuse unité, les éléments indonésiens et ceux qu'avaient introduits la culture et la religion hindoues. Du huitième au quinzième siècle on peut suivre, en dehors de quelques lacunes, les phases successives de l'art indo-javanais qui, malgré ses analogies avec l'art hindou et celui du Cambodge accuse un caractère original qui lui donne une place à part dans l'art de l'Orient.

C'est au huitième siècle que commence la belle période indo-javanaise. De cette période date le magnifique monument du Boro-Budur qui combine le caractère d'un temple et celui d'un « Stûpa » et dont on assigne le début de la construction vers 775 après J.-C. Au centre de Java, sur la croupe d'une colline, au milieu d'un cirque de montagnes déchiquetées et de volcans, ce temple colossal apparait de loin avec ses milliers de clochetons, de pointes, de coupoles, de niches et de Bouddhas comme le cœur d'un immense hélianthe.

Dans la grande salle qui, dans cette exposition est réservée à la sculpture, on a réuni de nombreux spécimens de l'époque du Boro-Budur. On remarquera ceux des collections Ratton et Georges Salles, puis la belle tête de Bouddha prêtée par le Musée de Leyde et qui provient des environs de Djodjakarta, très probablement du Tjandi Plaosan. Le morceau rappelle les si émouvantes statues de Bodisattvas que l'on a laissées encore à leur place dans la solitude recueillie de ce mystérieux Vihara.

Le Prambanan, dont on voit figurer plusieurs fragments dans cette salle, date des IXe et Xe siècles et marque le point culminant de l'art indo-javanais civaïste. Que se passa-t-il au centre de Java, pour que, depuis l'année 915 la marche de l'évolution se soit subitement arrêtée? Les historiens n'ont pu découvrir encore la véritable cause de ce fait, et il est possible que des épidémies, des éruptions volcaniques aient provoqué ce long arrêt. Quoi qu'il en soit, une période de trois siècles entre le Xe et le XIIIe aboutit à un changement important et l'on constate que la période suivante de production artistique qui se manifeste alors dans l'Est de Java accuse un réveil de la mentalité plus purement indonésienne comme si, pendant cette période d'arrêt, tout ce qui était le legs du tempérament hindou s'était insensiblement affaibli laissant dominer le caractère plus spécifiquement indigène. Le quinzième siècle voit venir avec la chute de l'empire de Modjopahit la fin lente de la prospérité indo-javanaise. A ce moment-là l'Islamisme avait fait son apparition, non point avec un caractère de conquête, mais par une propagation lente acceptée par un peuple qui, tout en conservant sa civilisation, adoptait de la nouvelle

ce qui répondait à ses besoins d'ordre spirituel. C'était pour la seconde fois qu'un événement semblable à celui qui s'était produit quelques siècles plus tôt pour l'Hindouisme, se renouvelait dans des conditions un peu analogues. Mais avec l'Islamisme, l'art médiéval de Java qui avait produit des œuvres d'une valeur égale à celles de la belle période de l'Inde, arriva rapidement à la stagnation et bientôt à la décadence.

De cette fin du quinzième siècle qui commence la période de désarroi date la belle tête prêtée au Pavillon de Marsan par le Musée de Zwolle (Hollande). Cet important morceau à été trouvé dans la région montagneuse de la partie orientale du centre de Java : le Mont Lawou qui se dresse entre Madiun et Surakarta. Dans la seconde moitié du XV^{e} siècle se développa, pendant une génération seulement, un art mixte civaïto-animiste dont le plus curieux spécimen est cette figure puissante aux petits yeux bridés et scrutateurs, à la bouche dédaigneuse, au nez droit que terminent deux larges narines et qu'une immense coiffure rejetée de côté et en arrière auréole étrangement. Le modelé est énergique, simple et presque brutal. Au-dessus des oreilles sont pratiqués deux trous verticaux où se piquaient des fleurs naturelles. Le beau caractère fougueusement humain qui est inscrit dans cette physionomie est saisissant, et contraste ici avec la plupart des sculptures qui l'avoisinent et qui nous émeuvent par leur expression de sérénité et de calme intérieurs.

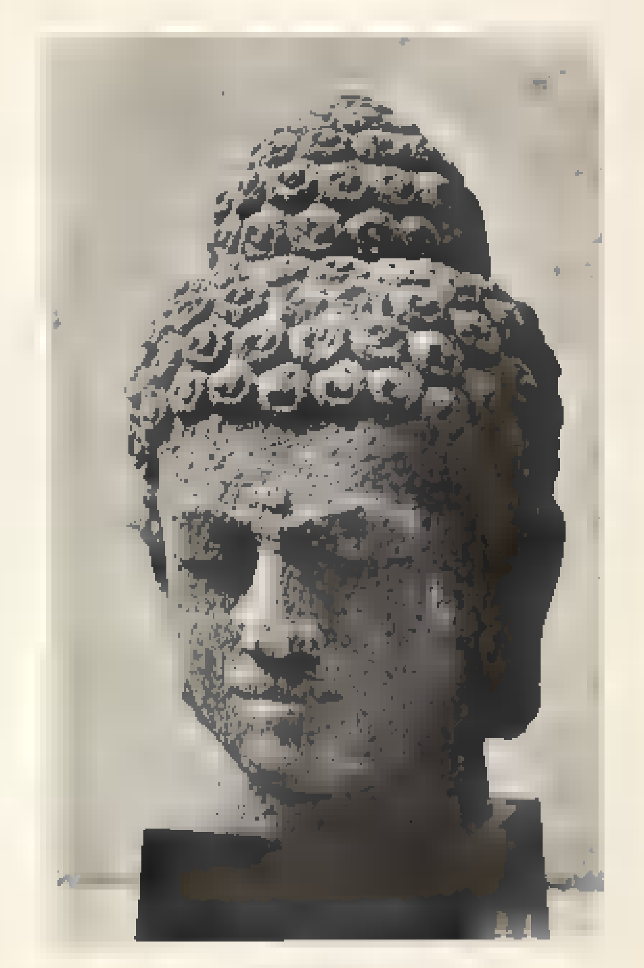
Et devant ces dieux aux regards apaisant, alignés dans cette salle du Louvre, dont les grandes baies laissent voir la verdure des Tuileries, on ne peut s'empêcher d'évoquer les temples splendides où ces Bouddhas méditaient autrefois. Et l'étonnante vision du Boro-Budur se dresse par les nuits claires des contrées tropicales, quand la lune fait saillir en taches bleutées doublées d'une ombre précise le tumulte ordonné des bas-reliefs des galeries, que tout un monde de Bouddhas rêvent, paisibles, sous leur cloche ajourée, que le grand *dagob* central se détache en masse sombre sur l'irréelle transparence d'un ciel violet-bleu, alors que tout au loin, le volcan Merapi étale le panache de son cratère fumant et que dans la plaine, de fines silhouettes de cocotiers s'estompent, voilés de brume.

⁂

Dans les arts mineurs, les Javanais, malgré les changements politiques et religieux, ont toujours manifesté un génie décoratif et une grande activité qui se sont maintenus jusqu'à nos jours. Bien avant la migration hindoue, le travail du cuivre était connu et pratiqué à Java où il occupe encore actuellement une place importante. Les services à bétel, les coupes, les crachoirs et les lampes se fabriquent toujours avec des formes et des modèles analogues à ceux que l'on trouvait il y a plusieurs siècles. Du reste, dans cette île comme dans les autres de l'Archipel, on observe pour tous les arts ce fait identique de continuité dans la technique, dans la tradition du décor et qui explique la difficulté que l'on a d'assigner une date précise à un objet.

Le batik est la grande industrie d'art javanaise. Depuis le simple coolie

Tête provenant du Mont Lawu (Centre Java) XVe siècle.
(Musée de Zwolle.)



Tête de Bouddha.
(Musée de Leide.)

jusqu'aux princes [redacted] aux sultans, chacun est vêtu du traditionnel « kain » ou « sarong » batikkès, que l'on drape différemment suivant les régions. La technique du batik est d'une origine fort ancienne et à probablement été importée de l'Inde, où l'on trouve encore de nos jours, sur la côte de Coromandel, des tissus assez semblables. Le batik est exécuté par des femmes. Sur une pièce de simple calicot, le dessin est esquissé ; puis à l'aide d'un petit outil le « tjanting » on recouvre de cire chaude toute les parties de tissu qui ne doivent pas prendre la teinture du premier bain dans lequel l'étoffe est trempée. En combinant les dessins successifs, les bains de différentes couleurs et les grattages de cire, on arrive à la diversité des effets que nous montrent les principales collections Boeatan, van Prehn et Imbert.

Animaux curieusement stylisés; grands motifs floraux qui forment la « tête du sarong » et qui se détachent sur des ornements aux lignes obliques; simples jeux de fond où sont piqués les oiseaux sacrés, les « garudas »; motifs chinois, hindous interprétés avec l'originalité javanaise, partout déborde l'intarissable imagination de ce peuple. Malheureusement, cet art commence de se gâter en subissant les influences de l'Occident, et, si l'on excepte les « Kraton » (1) où les traditions sont maintenues intactes, on sent que le goût perd de sa pureté au contact de l'Europe.

Un jeu de Wayang kulit, poupées en cuir découpé, nous montre ce curieux théâtre de marionnettes, le plus ancien jeu javanais qui, malgré l'apparition de l'Islamisme, a toujours continué à représenter les scènes des poèmes hindous de Mahâbhârata et de Ramayana. On retrouve dans certains temples indo-javanais des bas-reliefs de poupées Wayang.

Costumes de théâtre, masques curieusement expressifs, quelques instruments de musique, une série de beaux kris aux lames damasquinées, aux poignées d'or, d'argent incrustées de pierreries, d'ivoire finement travaillé, complètent la collection javanaise.

***

L'artiste et le collectionneur hollandais W. O. J. Nieuwenkamp nous présente dans une salle exclusivement consacrée à Bali de très beaux et rares spécimens de l'art de cette île, qui, dès les premiers siècles de notre ère, entra en contact direct avec les marchands venus de l'Inde. Malgré de lentes déformations et un mélange de pratiques animistes cette île a conservé jusqu'à nos jours la religion hindoue. Les cours balinaises actuelles ont gardé en miniature, à peu de chose près, les coutumes observées dans les « kraton » à l'époque florissante du riche empire de Modjopahit.

Bali est encore en pleine production artistique, mais tous les nombreux temples que l'on y trouve et que les indigènes continuent de construire en empruntant toujours les motifs traditionnels, n'égalent point les temples

(1) Palais des princes.

de la belle période médiévale indo-javanaise. Dans bien des cas on constate dans cette petite île hindoue que la splendeur de l'ornement finit par étouffer un peu l'ordonnance même de l'architecture et que la beauté des temples réside plus encore dans la décoration que dans l'ensemble monumental.

La salle balinaise au Pavillon de Marsan, nous donne bien une idée de cette science de l'équilibre ornemental, de cette imagination joyeuse et primesautière, de cette souplesse élégante qui donne un caractère « musical » à leurs lignes décoratives. C'est un peuple « rythmique » dans toutes ses manifestations. Et que nous nous trouvions devant les belles portes en bois sculpté qui ornaient des maisons et des temples, devant des fragments de chapiteaux et de solives, devant ces poignées de kris en bois, or, argent ou ivoire délicatement travaillées, ou bien devant les simples noix de coco que les indigènes transforment en légères coupes ajourées, partout nous sentons ces mêmes remarquables qualités de décorateurs.

La caractéristique la plus frappante du tempérament balinais est sa verve spirituelle, sa joie exubérante que l'on trouve nettement inscrites dans les frises peintes sur toile, où sont représentés des dieux et des personnages légendaires ; dans leurs monstres aux gros yeux ronds sortant des orbites ; dans leurs animaux fantastiques aussi bien que dans ceux qu'ils traitent avec le plus intéressant réalisme comme cette truie assise qui sourit avec une béatitude railleuse.

Les scènes de crémation mêmes sont fixées avec une gaîté fougueuse comme en témoigne une des anciennes peintures sur papier bois de la collection W. O. J. Nieuwenkamp. Ce curieux tableau représente des femmes se faisant brûler sur un bûcher au milieu d'assistants et d'une foule de spectateurs. Il y a quelques années encore, la tradition balinaise voulait que les femmes de quelques Radjahs, pour ne pas survivre à leur époux, fussent brûlées vives après la mort du prince. Cette coutume a été fort heureusement abolie par le gouvernement hollandais.

D'étroites bandes de tissus aux colorations chaudes et profondes comme de somptueux velours garnissent les murs de la salle. Ce sont là des « ikat » de Tenganan, pièces anciennes et rares qui ne sont portées qu'aux grandes fêtes de temples, aux cérémonies de mariage et que les familles conservent généralement avec un soin religieux. Cela explique la rareté de ces pièces et les difficultés que l'on a pour s'en procurer. Au milieu de ces objets d'art indigène W. O. J. Nieuwenkamp nous présente une série de beaux dessins, d'une stylisation toute personnelle qui allient la valeur artistique à la valeur documentaire et qui complètent l'intérêt exceptionnel de cet ensemble.

***

Il est intéressant de pouvoir observer dans une même île comme celle de Sumatra un art très fortement imprégné de tempérament indonésien comme dans l'art du pays des Batak (centre occidental de l'île, où l'on retrouve cepen-

Porte en bois sculpté Bali.
(Collection W. O. J. Nieuwenkamp.)

Batik soie Slendang.
(Collection Hoeatan.)

dant des vestiges de l'occupation hindoue comme dans le Stûpa de Kota Tjandi), à côté d'un art où les influences hindoues sont plus nettement inscrites. Les fétiches, les amulettes magiques prêtés par l'Institut Colonial d'Amsterdam et par le Musée Ethnographique du Trocadéro ont, avec leurs personnages superposés, un caractère un peu barbare d'une très belle originalité de facture et d'un esprit tout différent de celui qu'expriment les objets que l'on peut trouver dans la région orientale de l'île. C'est là en effet, dans les environs de la ville actuelle de Palembang, la Venise de Sumatra, sur le beau fleuve Mussi, que fleurissait autrefois la dynastie hindoue des Cailendra qui donna naissance à la branche des souverains régnant à Java pendant la période où le Boro-Budur et le Tjandi Mendut furent construits. Actuellement encore, on retrouve à Palembang, dans les arts mineurs qui s'y pratiquent, les rappels du legs asiatique dans l'orfèvrerie, dans les bijoux, ainsi que dans les grandes coupes à compartiments superposés que l'on donne aux jeunes filles nobles pour déposer leurs parures et ornements de mariage.

L'île de Sumatra, d'une superficie un peu moindre que celle de l'Espagne, est couverte d'impénétrables forêts vierges, inexplorées en grande partie, et l'on peut comprendre que des régions comme Atjeh, les pays de Batak, de Minangkabau ou celui de Palembang aient conservé chacun son art spécifique et original.

On peut voir exposés de beaux tissus de soie rouge cramoisi, parsemés de fils d'or et d'argent provenant du pays de Minangkabau dans les hautes terres de Padang, ainsi que de curieux tissages anciens bataks.

***

L'île de Sumba est représentée par des tissus « ikat ». C'est au collectionneur J. Van der Heijden qui a séjourné plusieurs années dans cette île que nous devons toute la remarquable collection de ces « hinggi », grands châles portés sur les épaules par les hommes. On se sert aussi de ces tissus pour envelopper les morts, mais dans ce cas, on utilise des pièces neuves n'ayant point encore été portées. La technique des « ikat » de Sumba est identique à celle des sampots cambodgiens, c'est-à-dire qu'avant le tissage les fils de trame sont teints de différentes couleurs. Pour cela on fait, à des intervalles calculés d'avance suivant le dessin, des ligatures en fibres de bananiers, afin que, sous ces sortes de bagues, les fils ne puissent prendre la teinture dans laquelle on les plonge. On fait plusieurs opérations successives de ce genre en changeant les bagues de place pour obtenir les tons différents.

Les « hinggi » sont une des choses les plus intéressantes de cette exposition car, outre la somptuosité de couleurs qu'ils présentent, les motifs employés par les artisans — animaux affrontés, coqs, personnages humains, écrevisses, tortues, poissons et les curieux arbres de morts terminés à chaque branche par un crâne — montrent la plus extraordinaire puissance de stylisation.

L'île de Timor a de grands châles aux curieuses interprétations de

figures humaines tout en lignes droites, des cuillers en corne sculptée et les « tibak », petits bambous finement gravés. Nous trouvons aussi à Bornéo la même façon de décorer de grands étuis de bambou, dont on se sert parfois pour déposer des flèches.

La Nouvelle-Guinée est représentée par une série de sculptures en bois d'une conception et d'un pur caractère indonésiens : proues de pirogues, fétiches un peu barbares, masques et personnages rehaussés de couleurs rouge, noir et blanc. De l'île de Nias, que Conrad a si génialement décrite dans « Lord Jim », nous trouvons les *adu-adu*, fétiches d'ancêtres conservés dans les maisons, ainsi que de curieux casques qui rappellent ceux de nos guerriers gaulois.

Quelques artistes européens qui ont séjourné dans ces pays : Bauer, Isaac Israëls, Ten Klooster, E. Tharle Hugues nous montrent des scènes de la vie courante : fêtes, danses, types, artisans au travail et scènes de la rue.

Les éléments de cette exposition ont été fournis par des collectionneurs hollandais et français, par des amateurs d'art et par des artistes, ainsi que par des musées de Hollande et de Paris et cette collaboration a permis de présenter le très intéressant et très bel ensemble que l'on voit au Pavillon de Marsan. Il va sans dire que, dans de semblables expositions tous les objets sont loin d'être d'une égale valeur d'art et que, à côté de pièces rares et exceptionnelles on trouve des objets d'un caractère plus ethnographique qu'artistique mais qui n'en offrent pas moins un côté instructif plein d'intérêt.

Le but qu'a poursuivi le Musée des Arts Décoratifs a été de donner une idée vivante de ces pays, en les faisant connaître autant par les manifestations de leur grand art que par celles des arts mineurs et des arts populaires. Aussi, la remarquable collection de W. O. J. Nieuwenkamp, les belles sculptures indo-javanaises, les bronzes rares du Musée Guimet, les vêtements si divers de toutes ces îles depuis les batiks princiers jusqu'aux plus ordinaires tissus modernes portés par le peuple, les armes, les ornements de théâtre, comme les plus simples objets indigènes, font-ils un ensemble qui permet d'évoquer l'atmosphère de ces lointaines régions et d'en pénétrer un peu plus la vie.

GABRIELLE FERRAND.

L'ART DU TIBET

L'ARCHITECTURE (1)

L'architecture est une des formes de l'art le plus directement influencée par le degré de civilisation, aussi ses dates d'apparition dans chaque pays sont elles très différentes. Si nous ignorons sa véritable origine, ainsi que le nombre de siècles qui se sont écoulés avant que l'homme ne sache bâtir un simple mur, le problème, déjà obscur dans les pays connus, devient complètement insoluble quand il s'agit du Tibet. Là, non seulement nous ne pouvons étudier le pays, dont une très minime partie a été explorée, mais encore les fouilles sont impossibles à cause de l'ignorance des Lamas envers l'archéologie, et des croyances populaires : le Tibétain se refuse en effet à creuser le sol, même pour enterrer ses morts, de peur que les mauvais esprits de la terre, en trouvant une issue, ne viennent tuer les hommes ou détruire leurs récoltes.

Il faut donc se contenter d'hypothèses, mais l'on peut affirmer que la civilisation la plus rudimentaire n'a pénétré que fort tard au Tibet. A l'appui de cette opinion, nous invoquerons la théorie géologique actuellement admise : à l'époque dite « paléolithique », toute l'Asie Centrale n'était qu'un immense glacier descendu de l'Himalaya, et le sol du Tibet, c'est-à-dire la région la plus élevée, ne fut découvert par les glaces que très tardivement. Pendant cette période, et dans de nombreux pays, plusieurs civilisations s'étaient déjà succédées. On a retrouvé leurs traces dans les terrains quaternaires et les cavernes, depuis les « coups de poings » en silex du type Chélléen, jusqu'aux instruments néolithiques. Donc partout, grâce à la connaissance des métaux, il y avait déjà une civilisation assez avancée, quand l'homme, venant probablement des plaines de l'Asie Centrale et suivant le retrait des glaces, a fait son apparition au Tibet. Il y a fait souche, il y a vécu péniblement, s'abritant dans des grottes, des cavernes ou des tentes en peaux de bêtes, et n'ayant aucune attirance pour tel ou tel endroit de ce pays inhospitalier et aride. C'est pourquoi il est resté nomade et n'a laissé aucune trace de son passage, alors que les monuments mégalithiques, abris ou sépultures, avaient dejà surgi de la Scandinavie Méridionale à l'Afrique du Nord, et du Portugal aux Indes (2).

(1) *Voir* Planches XVII, XVIII, XIX.
(2) M. Jacques Bacot en a même signalé un en Chine. (Mém. Société d'anthropologie, Paris 1908.)

Une partie de la population tibétaine primitive a continué pendant des siècles sa vie errante, une autre s'est fixée dans les quelques vallées du pays, ou même, continuant sa route, a trouvé le climat plus hospitalier du Fleuve Bleu pour s'y établir. Ces derniers, peuplades à demi-sauvages, plus ou moins mélangées aux envahisseurs venus des steppes du Nord, auraient constitué, pour certains archéologues, le noyau primitif de la nation chinoise.

En dehors de ces conditions qui ont retardé l'éclosion de la civilisation tibétaine, la dissémination des habitants y a contribué également pour une grande part, car on remarquera dans l'histoire générale que ce sont les pays les moins étendus, les plus limités par leurs frontières naturelles et les plus peuplés, qui se sont développés le plus rapidement. C'est le fait de l'Egypte, de la Crète, des bassins du Fleuve Bleu et du Fleuve Jaune, où la richesse du sol et la douceur du climat ont attiré les hommes qui, de tous côtés, sont venus se mêler aux premiers occupants. A cause de la surpopulation rapide, l'homme a senti le besoin de s'organiser, de se défendre, de se nourrir sur un minimum de terre, et c'est de l'émulation et de la stimulation réciproques, que sont nées les premières conquêtes de l'esprit humain, facilitées dans leur exécution par l'abondance de la main-d'œuvre. Voilà pourquoi il y eut dans la féconde vallée du Nil dès l'époque prépharaonique une civilisation puissante, pourquoi le génie humain, après avoir découvert le premier alphabet et le calendrier lunaire aux environs de 4231 av. J.-C. y créait en quelques siècles la plus admirable des architectures et les formes d'art les plus éternelles. Voilà pourquoi, au contraire, toutes les conditions étant inverses, l'architecture du Tibet est d'une apparition tardive.

Avant le septième siècle de notre ère, c'est-à-dire avant l'arrivée du bouddhisme, nous avons peu de documents sur l'architecture tibétaine, mais il est probable que certains châteaux féodaux ou « dzongs », véritables forts perchés en nids d'aigles sur les crêtes élevées, sont d'une construction fort ancienne et remontent à une époque très reculée, car leurs murs d'une épaisseur inouïe et les roches employées à leur construction, sont capables de supporter les intempéries de nombreux siècles. Toutefois, il est impossible de préciser la date de leur édification.

Depuis le septième siècle, au contraire, nous avons des données historiques plus précises. Les Tibétains prétendent, par exemple, que le temple le plus ancien est celui de Ramasé, au nord de Lha-Sa, et que la « cathédrale » de Lha-Sa remonte au roi Sron-bcan-sgam-po, l'introducteur du bouddhisme au Tibet, qui l'aurait fait construire en 652. Plusieurs monastères ont des dates d'édification bien définies : celui de Gandèn situé à trois lieues de la capitale, fondé en 1409 par Tsong Khapa et le Potala construit en 1643 par le cinquième Dalaï Lama Nag-dvang sur les ruines du palais de Srong-bcan.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Les Figures [illegible] Le Tibet [illegible]

Fig. 1. — Temple de [illegible].
Fig. 2. Autre temple.
Fig. 3. — Temple de [illegible].
Fig. 4. — Autre temple.
Fig. 5. — Terrasse autour de la salle hypostyle.
Fig. 6. Vue intérieure du temple de [illegible]. Salle hypostyle.

***

Ne pouvant donc faire une étude historique précise de l'architecture du Tibet, nous en analyserons d'abord les caractères généraux (matériaux, mode de construction, lignes d'ensemble, principes décoratifs), pour voir ensuite les différences entre l'architecture civile et l'architecture religieuse. Nous terminerons par une étude sommaire du Potala, sur lequel nous montrerons d'intéressants documents photographiques (1).

Les matériaux employés par les Tibétains sont surtout la pierre, la brique séchée au soleil, la terre et le bois. La pierre abonde en ce pays de roches montagneuses. Elle est prise à pied-d'œuvre, il suffit de la tailler et de la mettre en place et le maçon n'en est pas ménager. C'est une roche granitique qui, bien travaillée, fait de gros murs très solides. Certains schistes servent également : ce sont des pierres qui se laissent cliver en tables plates et servent à recouvrir le faîtage des murs. Dans quelques régions, celles-ci sont employées sur les toits à la manière de tuiles.

Quant aux briques, elles sont faites avec la terre plus ou moins argileuse que l'on traite au pilon dans des coffrages en bois et qui sort à l'état de moellons durs, plus ou moins gros, qui sont ensuite cuits au soleil. Souvent même les gros murs de terre sont faits en un seul bloc et « coffrés » dans du bois qui les maintient pendant le séchage. C'est le même procédé que nous employons pour le ciment armé. Ils sont très résistants parce que le pays est sec, la pluie étant rare et le vent, violent. Les ciments n'existent pas, les matériaux sont simplement mis au contact les uns des autres sur des surfaces assez bien aplanies. Cependant les ouvriers emploient aussi la terre battue pour boucher les interstices des pierres [illegible] recouvrir l'arête supérieure des murs de clôture Tassée en forme de dos d'âne, elle les garantit contre la pluie. (pl. XVIII, fig. 1 et pl. XIX, fig. 4). Il n'est pas rare, surtout dans la campagne, de voir des murs recouverts d'un torchis de terre, mêlé d'argols (bouse de yaks séchée). La chaux, blanche ou colorée, sert à crépir les murs des maisons riches, à l'intérieur comme à l'extérieur. Le bois joue un grand rôle dans l'architecture du pays. En dehors des rares régions fertiles de l'Est, où toutes les essences peuvent se rencontrer, on emploie surtout les bois de montagnes tels que le pin, le sapin, le mélèze, l'orme, le cyprès et le genévrier. (Ces deux derniers, remarquablement solides et imputrescibles). Ils servent à la confection des plafonds, des parquets, des charpentes de toits, des escaliers, des colonnades, balcons et entablements et garnissent les portes et les fenêtres. Peints, sculptés ou bruts, ils sont fort employés dans la décoration intérieure. Le métal sert rarement, mais il recouvre les toits des sanctuaires sous forme de feuilles de zinc, de cuivre jaune et d'or. On fait également avec ces métaux des écussons pour garnir les frises.

Le mode de construction est très rudimentaire. Les murs sont « montés » au moyen de pierres, taillées avec des faces assez régulières et minutieusement

(1) Nous devons ceux-ci à l'inlassable complaisance de M. Jacques Bacot qui a bien voulu les mettre à notre disposition et à qui nous témoignons toute notre reconnaissance.

posées presque sans interstices. Les moellons sont tenus les uns aux autres par simple superposition. Malgré cela, et quoique le maçon tibétain ne connaisse ni l'équerre ni le fil à plomb, les arêtes sont très régulières et très vives, car les pierres sont choisies avec grand soin. Ce procédé primitif n'en donne pas moins aux constructions une grande solidité, et l'on est frappé de voir la résistance de quelques murs gigantesques comme ceux du Potala par exemple (pl. XVIII). A cause de cette absence de mortier, ces murs doivent avoir à leur base une assise large et puissante, ce qui explique que les plus gros atteignent parfois dix mètres d'épaisseur. Point n'est besoin dans ce cas de murs de fondation ! Mais alors, ils se rétrécissent au fur et à mesure qu'ils s'élèvent, et pour que les parois intérieures restent verticales, les parois extérieures doivent obliquer assez fortement (pl. XVII, fig. 2, pl. XIX, fig. 2). A la coupe, le mur a l'aspect d'un haut trapèze, dont une face serait à angle droit sur l'horizontale et l'autre très inclinée. C'est ce «fruit» qui, en amincissant de bas en haut les murs, donne aux constructions tibétaines le même aspect trapèzoïdal que l'on retrouve dans les monuments égyptiens (pl. XVIII, fig. 2).

Les bâtiments n'ont ni fondations ni caves. Ils sont construits sur un emplacement de terre, soigneusement pilonné. Il semble que l'usage de la voûte soit ignoré dans ce pays mais c'est probablement parce qu'aucun explorateur n'en a rencontré, car, par le Turkestan, elle a pu être importée de Perse dans le Tibet occidental (1). Ce sont les poutres de bois qui séparent les étages, soutiennent les murs au-dessus des portes et des fenêtres et supportent les toits.

Il n'existe pour ainsi dire qu'une sorte de toiture au Tibet, c'est le toit plat en terrasse, comme à l' « Italienne », et, quoiqu'il soit fait en terre battue et que l'écoulement des eaux y soit rarement prévu, il est d'une remarquable solidité, supportant la pluie et la neige.

Les fenêtres sont presque toujours construites sur le même modèle ; ce sont des ouvertures rectangulaires assez larges mais ne donnant pas beaucoup de jour à l'intérieur à cause de l'épaisseur des murs qui sont à peine ébrasés. Les chambres étant peu spacieuses, ces fenêtres sont assez rapprochées les unes des autres. Le linteau est une poutre épaisse, mal équarrie qui soutient le mur susjacent. Il tient très souvent les chevrons des poutres du plafond, qui sont saillants à l'extérieur en deux ou trois rangées (pl. XVII, fig. 2 et 4). La rangée supérieure dépasse les autres en avant et un peu sur les côtés et supporte quelques pierres plates, ce qui figure au-dessus de chaque fenêtre un petit toit et donne l'impression de « paupières baissées » comme dit Jacques Bacot. Les chambranles, dans quelques constructions très anciennes, sont de grosses poutres plus larges en bas qu'en haut. Dans les maisons plus récentes, l'encadrement des fenêtres est peint en noir, dessinant l'image des anciens chambranles. L'appui est rarement en bois. Dans ce cadre, des meneaux divisent la fenêtre en plusieurs ouvertures rectangulaires closes au moyen de papier

(1) Quelques descriptions du Potala mentionnent cependant dans ce palais l'existence de voûtes.

beurré ou d'étoffes ou plus rarement de verre importé des Indes. Le châssis est fixe ou mobile. L'ensemble de ces fenêtres à corniches rappelle, de l'extérieur, les fenêtres égyptiennes, depuis le linteau avançant, jusqu'à l'écartement inférieur des chambranles, qui leur donnent une forme de trapèze élargi à sa base, comme dans le type appelé depuis Vitruve : « atticurgue » (pl. XVII, fig. 2 et pl. XIX, fig. 2). Dans les maisons riches, il existe parfois des doubles ou des triples fenêtres séparées par des colonnades, dont les chapiteaux dessinent une ogive basse. Cette disposition est constante au-dessus du péristyle des temples comme nous le verrons plus loin, et, suivant que les fenêtres sont derrière les colonnes ou entre celles-ci, leur ensemble dessine soit un balcon, soit une terrasse en encorbellement.

La porte extérieure, quoique peu large, permet cependant l'entrée des bestiaux et des chevaux. Les portes des appartements sont petites, basses et situées dans le coin des pièces. Leur ouverture est fermée soit par une porte en bois, soit par une portière d'étoffe.

Les escaliers sont assez primitifs, en pierre ou en bois. Ce sont souvent des troncs d'arbres grossièrement échancrés et sans rampes ou même des échelles. Ils sont presque toujours extérieurs, donnant sur la cour, et sont enlevés pour la nuit comme des ponts-levis, ce qui supprime toute communication entre les étages. En guise de cheminées il y a des simples trous à fumée que l'on bouche quand il pleut. On ne connaît pas l'existence de cheminées incluses dans les murs. Les dispositions hygiéniques sont également des plus rudimentaires, quand elles existent, réduites alors à des petites cases, percées d'un trou et suspendues au coin de la maison. Cette disposition d'ailleurs existe surtout dans les maisons riches, ce qui les rend plus malsaines et plus malodorantes. Quant aux eaux grasses, elles sont jetées au hasard dans la cour et par les fenêtres.

Cette description générale met surtout en relief les défauts de l'architecture tibétaine qui, tant au point de vue de l'hygiène qu'à celui du confort, laisse beaucoup à désirer. Mais cependant, ces bâtiments solides et bien faites pour protéger les habitants contre le froid, ont, dans leur ensemble, des qualités artistiques très grandes, dues, non seulement à leurs lignes pures, mais aussi à leur décoration qui, dans son uniformité, a séduit tous les voyageurs. Elle est sobre et se marie harmonieusement avec les lignes et les couleurs de la nature environnante.

Les constructions font de grandes masses pyramidales — presque cubiques — aux arêtes vives et régulières, et s'élèvent les uns au-dessus des autres généralement au flanc d'une montagne. Comme le rez-de-chaussée abritant les animaux n'est éclairé que par de rares fentes verticales, les fenêtres commencent au premier étage ; il en résulte un aspect élancé, d'une noble élégance. Tout l'intérêt décoratif est reporté sur le haut de la maison, non seulement par la présence de nombreuses fenêtres en deux étages, aux boiseries apparentes ou même peintes, mais aussi à cause de la frise qui mérite de retenir notre attention.

Au-dessus des dernières fenêtres et sous le toit, l'espace intermédiaire est rempli par une décoration très caractéristique, très spéciale au Tibet, que l'on peut trouver aussi bien dans les simples maisons que dans les plus riches monastères (pl. XVII, fig. 1, 2, 3). C'est une bande de un à deux mètres de haut, rigoureusement parallèle au rebord du toit et dans laquelle apparaissent, en un ou plusieurs étages, les chevrons alignés ; cette frise elle-même peut être simple, double, ou triple, peinte, et plus ou moins chargée d'ornements décoratifs. D'une couleur rose, sang-dragon ou brun, elle est douce au regard comme du velours ou de la duvetine. Sur cette bande se trouvent des ornements plaqués, plus ou moins riches, tantôt peints, tantôt en métal précieux, représentant des emblèmes religieux : roue de la loi, lotus, etc... Dans les plus grands monastères, au Potala par exemple, ces ornements sont de véritables boucliers d'or massif, larges de quarante à soixante centimètres, quelquefois incrustés de corail ou de turquoises. Cette bande décorative peut exister aussi bien sur les murs de clôture ou de soutènement — comme au Potala — qu'à la corniche des habitations.

Cette frise, dans les édifices religieux, est faite d'une façon très curieuse. Au lieu d'être peinte, elle est formée par un entassement de petits fagots de genévrier sec empilés les uns sur les autres et nichés dans un retrait du mur préparé à leur usage (page 95). Une fois entassés, ils sont coupés au ras du mur, perpendiculairement à leur axe, comme le seraient les poils d'une brosse. Cela donne une réunion de petits ronds de bois roses ou rouges qui, de loin, semblent du velours et de près doivent ressembler au même velours vu au microscope. La couleur rouge-brun naturelle provient du fait que l'écorce de genévrier sécrète, quand elle est fraîche, une sève laque carminée qui brunit à l'air.

Enfin, dans l'ensemble décoratif viennent s'ajouter des étoffes extérieures qui jouent un très grand rôle. Ce sont de très larges bandes qui restent indéfiniment placées devant les peristyles, soit verticalement, d'une corniche au sol, à la partie centrale de la façade, soit horizontalement sous des fenêtres. Elles peuvent mesurer plus de dix mètres de long, et sont de couleur noire, blanc, rouge ou violet sombre. Leurs teintes sont remarquablement solides pour qu'elles puissent supporter une longue exposition à l'air libre, au vent violent, à l'humidité des nuits et au soleil, dont les rayons, sur ces hauteurs, sont particulièrement actiniques. Des bannières ou des oriflammes, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur la peinture, flottent sur les terrasses, généralement aux angles des maisons.

***

L'architecture civile diffère de l'architecture religieuse en ce qu'elle ne subit pas l'influence des règles canoniques et qu'elle présente, de ce fait, beaucoup d'imprévu. Si le Tibétain, qui est son propre architecte, procède toujours de la même façon pour bâtir, il suit sa grande fantaisie, quand il

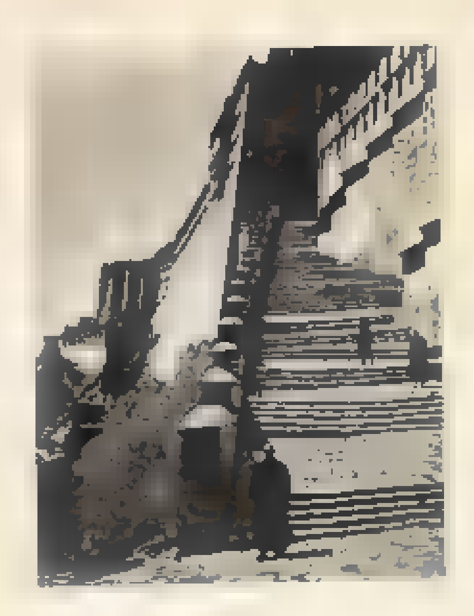


Fig. 1.

Fig. 2.

Clichés tirés de [illegible] Tibet and Lassa.

Fig. 3.

Le Potala.

Fig. 1. — Escalier monumental.
Fig. 2. — Petit temple intérieur.
Fig. 3. — Vue générale.

s'agit d'établir son plan d'habitation. Il y a tant de variétés dans les dispositions intérieures et extérieures des maisons, qu'elles échappent à toutes les descriptions. Mais cependant le cadre rigide de ces bâtiments en pyramides, aux toits plats, aux corniches linéaires et rouges est respecté, et c'est très original. Nous étudierons successivement les maisons isolées, les villages, les villes et les châteaux forts.

La maison de paysans, isolée dans la campagne, est pauvre et simple : un ou deux étages, peu de décoration extérieure. Quelques-unes ont des toits charpentés à deux versants recouverts de dalles, sur lesquelles sont posées de lourdes pierres, pour éviter que les premières ne soient arrachées par le vent violent. On voit ceci dans nos châlets de montagnes. Plus souvent, elles ont le toit classique en terrasse.

Les villages sont déjà plus originaux, les rues et les maisons, plus irrégulières. Souvent placés à flanc de coteau, ils montrent une succession de terrasses en étages. De loin, on croit voir se dresser sur ces terrasses des coupoles mauresques, lisses, ovoïdes et dorées, et de près l'on s'aperçoit que ce sont les meules de foin ou de paille que les paysans mettent sur leurs toits (pl. XIX, fig. 2).

Les rues, étroites, sont assez malpropres, les eaux y circulent mal, les puits sont parfois à ras du sol et souillés (mais le Tibétain ne boit l'eau que sous forme de thé bouillant !). Souvent aussi, devant les maisons sont amoncelés les combustibles pour l'hiver, bois ou argols séchés.

Les habitations tibétaines sont presque toujours disposées suivant un même type. Elles ont deux étages et un rez-de-chaussée. En bas, ce sont les étables, les porcheries, les écuries et les remises. Mal aérées par quelques fentes du mur, très malodorantes, elles donnent sur la cour centrale autour de laquelle, aux autres étages, sont les habitations. Cette cour, qui fait partie intégrante de la maison, ne se voit pas de l'extérieur, ce qui donne à celle-ci une apparence beaucoup plus vaste qu'elle ne l'est en réalité. Elle est en général, suspendue au premier étage. Les animaux y accèdent par le côté de la maison qui est construite sur un terrain en pente. Au premier, les pièces sont assez basses de plafond. Le Tibétain n'a pas de lit, il couche un peu n'importe où, sur des tapis, des vêtements empilés ou des coussins. L'une des chambres est généralement plus grande, c'est la chambre de réception, salon, salle à manger ou boutique. A l'étage supérieur sont encore des chambres, ou des magasins, dans lesquels les vivres et les provisions s'entassent jusque sous le toit. Le maître de la maison loge toujours aux chambres les plus élevées, car il ne sied point que les pieds de ses serviteurs marchent au-dessus de sa tête. Dans les grandes maisons, de longs corridors obscurs, pleins de « casse-cous » donnent accès aux chambres et, si le maître est riche, deux pièces sont particulièrement parées et décorées avec des colonnades : la pièce de réception et celle du « Dieu lare », véritable petit sanctuaire en miniature.

Le toit en terrasse a une importance considérable dans la vie du Tibétain. L'été, il y couche sous une tente, il y fait camper des amis qui viennent le voir de très loin à l'occasion des fêtes familiales, car le Tibétain adore voyager.

Comme ce toit donne presque toujours de plein pied en arrière avec la montagne, il y élève des animaux qui souvent naissent et meurent sans avoir quitté ce jardin suspendu où il ne pousse rien ! Il y élève des chèvres, et ses chiens la nuit, font d'un toit à un autre, d'interminables conversations. Les petits cochons noirs qui pullulent au Tibet et dont les fonctions sont si diverses, dédaignent ces régions éthérées nettes et propres et préfèrent la cour et le bas des maisons, où ils trouvent facilement de quoi satisfaire leurs instincts ancestraux.

Dans les Dzongs, on retrouve la même disposition intérieure que dans les maisons de paysans riches, mais avec beaucoup plus de variétés et de recherches décoratives. Leur architecture est souvent très compliquée et comporte des terrasses, des balcons, des ponts de pierre, des chemins de ronde et de multiples coins et recoins. L'extérieur est très particulier et d'ailleurs fort différent d'un château à l'autre. Ces forts, reflet d'une féodalité civile, sont souvent très anciens. Ils dominent presque tous une ou deux vallées et sont enfermés dans de nombreux murs d'enceinte brisant l'effort des assaillants. Voici ce qu'en dit Jacques Bacot au sujet du château de Djrongneu : « Le « toit du Dzong n'en finit plus ; on passe d'une terrasse à l'autre par quelques « marches, et chacune est trouée d'une cour par laquelle le regard plonge « dans les appartements. Ceux-ci sont presque vides. Toute l'animation est « dans la salle commune, où se réunit la clientèle, où arrivent les courriers, « les visiteurs et les fermiers. Parmi eux se mêlent des esclaves Loutze à « demi-nus.

« Voilà le vieux Tibet féodal, dernier survivant de l'antique Orient, un « peu ce qu'était la Palestine avant la conquête romaine. La vie des Dzongs « est si ancienne ! Les Chinois n'y sont pas encore venus avec leurs manda- « rins, leurs cortèges, leurs litières, leurs soldats, leurs scribes, leur cuisine « musquée et leurs supplices, mais ils sont en route, hélas ! » (1).

Les villes sont construites avec la même fantaisie que les villages, mais leurs maisons sont plus parées, la façade étant peinte en blanc, en rouge ou même en bleu. Draperies, rideaux, oriflammes y abondent et leur nombre décuple au moment des fêtes de la nouvelle année. De loin, la ville conserve son aspect plat, mais il surgit de temps à autre de la ligne horizontale que forment les frises, un toit en pagode, scintillant d'or ou en forme de stupa, à ligne nettement hindoue, qui ressemble à une toupie renversée aux bourrelets horizontaux et concentriques. De près on voit les rues plus larges, des murs en terrasses, aux sinuosités variées, sur lesquelles pousse une végétation pauvre. Point de fleurs ni d'arbustes, point de boutiques non plus, point d'auvents. Les quelques magasins, groupés sur la place principale, sont, comme dans nos campagnes, dans de simples maisons. A certains jours fixes, les marchandises s'étalent sous des petites tentes et font un marché où l'on vend du thé, des étoffes de laine fabriquées par les pasteurs de Gyang-Tse,

(1) Jacques Bacot : *Le Tibet révolté.* (Hachette 1912.)

des broderies aux couleurs voyantes, des bâtonnets d'encens, des écuelles en bois, des instruments en bronze ou en argent incrustés de turquoises et de corail : théières, bols, écritoires. Parfois même l'on y voit un phonographe !

⁂

Les édifices religieux constituent une grande partie de l'architecture tibétaine. Dès le VIIe siècle il s'est formé des associations puissantes d'hommes et même de femmes, dans le but de vivre en commun sous une règle religieuse. Ce fut le plus grand bienfait du Bouddhisme, car c'est ce qui a contribué à civiliser le Tibet. L'importance des Lamaseries est considérable, ce sont elles qui groupent presque la moitié de la population et font vivre une grande partie de l'autre moitié. Les unes, comme la Lamaserie de Drepung, à côté de Lha-sa, sont de véritables cités puisque celle-ci compte plus de dix mille moines, les autres sont de petits couvents isolés de quelques centaines de religieux. Dans le Nord, les paysans sont presque tous nomades et se groupent volontiers dans des tentes, tandis que les grandes villes et les agglomérations de maisons autour des monastères se voient surtout dans le Sud.

Comme dans tous les pays, ces monastères sont remarquablement exposés. Ils sont généralement à flanc-coteau et quelques-uns sont perchés très haut dans la montagne comme cette Lamaserie de Lagongun, saccagée par les Chinois en fin 1906 et dont parle Jacques Bacot (1). « Il faut, dit-il, une demi-journée pour y parvenir » de Poutine le village qui est à ses pieds. Cette situation de la plupart des Lamaseries a été surtout adoptée dans un but défensif, car les ennemis des Lamas ont toujours été nombreux, depuis les Chinois jusqu'aux Tartares Musulmans ou même aux brigands qui infestent certaines contrées du Tibet. Il est aussi fréquent de voir s'établir entre deux Lamaseries une guerre sans merci, qui se termine par une farouche et impitoyable razzia. Chaque monastère est enfermé dans deux ou trois murs d'enceinte qui sont quelquefois immenses et descendent le long de la montagne avec leurs faîtages en escalier. Dans la première enceinte, sont des constructions ou de grands terrains vagues pour abriter les pèlerins ou les nomades qui, à certaines fêtes, accourent en foule. Dans la deuxième enceinte sont situées les habitations des Lamas et le temple bouddhiques.

Les maisons sont généralement construites de la même façon que celles des villes mais de dimensions plus petites. Elles logent un maître avec un ou deux disciples.

Dans l'enceinte sacrée se tient le temple. Quelques riches monastères en renferment plusieurs, comme celui de Séra, dont les trois temples superposés sont entièrement tapissés d'or. Le parvis du temple donne sur une grande place (pl. XVII, fig. 3) généralement dallée d'où l'on découvre une vue merveilleuse. Là, ont lieu un certain nombre de cérémonies rituelles ainsi que les

(1) Jacques Bacot : *Dans les Marches Tibétaines.* (Plon 1909.)

représentations de danse et de théâtre que les Lamas donnent plusieurs fois par an aux paysans. Ceci se passe comme à notre moyen âge et les sujets même de leurs pièces ont une portée morale comme dans nos mystères.

Le temple est construit presque toujours suivant un type unique avec quelques variantes et nous en donnerons le plan et les détails d'élévation qui ont été relevés sur place par M. Bacot (page 95). L'aspect général, vu de la terrasse, est celui d'un large bâtiment pyramidal orné de deux pylones de pierre séparés par une partie médiane en bois. Ces deux pylones, constructions massives, s'élèvent de deux étages jusqu'à l'entablement qui supporte le toit plat, décoré de la frise rouge classique avec deux ou trois assises et des ornements plaqués. Percés de fenêtres dans leur partie haute, ils ressemblent de loin à l'entrée d'un temple égyptien. Aux angles, sur le toit, sont parfois de petites flèches dorées.

Dans l'écartement entre ces deux pylones, qui varie suivant leur hauteur et l'importance du temple, on voit de bas en haut un escalier de pierre, un péristyle à colonnes et deux étages de balcons de bois. L'escalier de pierre, large et imposant, monte au péristyle sur lequel se dressent deux ou quatre colonnes importantes qui supportent le balcon sus-jacent (pl. XVII, fig. 3 et pl. XVIII, fig. 2). Elles sont faites sur le même modèle que celles de l'intérieur, nous y reviendrons. Ce péristyle en terrasse donne accès à une petite porte basse, médiane, qui est l'entrée du temple, et les murs extérieurs, plus ou moins en retrait suivant les dimensions de la terrasse, sont richement décorés de frises à grands personnages.

Au premier étage, allant d'un pylone à l'autre, est une sorte de véranda, garnie de deux à six fenêtres, qui sont souvent remplacées par une balustrade à colonnes dont les chapiteaux dessinent une ogive. Au deuxième étage, même disposition, mais d'une décoration moins fouillée. Cette partie centrale, tout en bois, est richement sculptée, mais elle est presque toujours masquée par des étoffes qui pendent des balcons comme des tentures funèbres. Enfin, sur le toit, on voit un important groupe sculpté en bronze doré, du plus joli effet, au centre duquel est une grande Cakra (roue de la Loi), et de chaque côté deux gazelles couchées, grandeur nature, qui la regardent. Ce triple emblème rappelle la prédication fondamentale de Cakya-Mouni dans le « parc des Gazelles », près de Bénarès.

Sur le toit, on voit se dresser, outre quelques clochetons, un toit-pagode à la chinoise, scintillant d'or, qui marque l'emplacement du sanctuaire.

Il y a quelques variantes à cette façade, comme le montre la photographie (pl. XVII, fig. 4).

Là, la terrasse du péristyle comprend dans son massif un escalier plus réduit. Elle est bordée d'un ravissant balcon. Le deuxième étage est en terrasse, également bordée d'un balcon de bois, décoré d'un motif chinois. Quatre chevrons du toit, en avant des colonnes, portent des têtes de cheval, et l'on peut voir au milieu d'elles une grande niche avec un joli exemple de Cakra et de gazelles. Le toit plat est bordé d'un petit appenti de tuiles

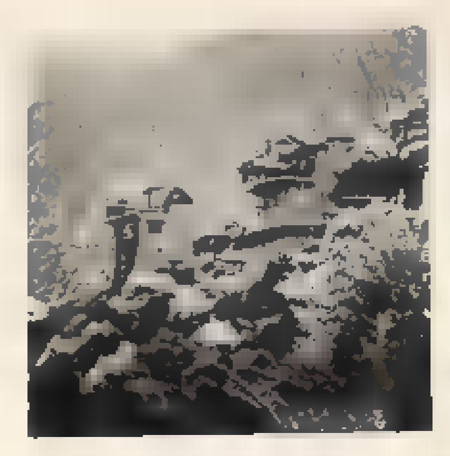


Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

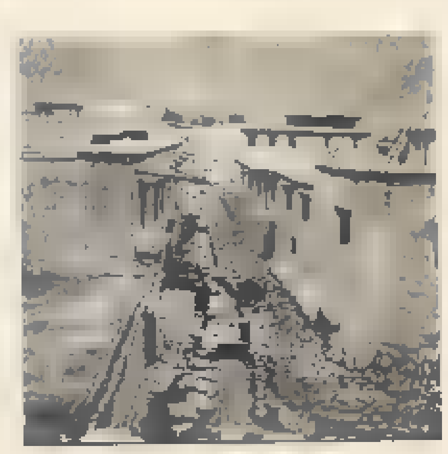


Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Les Figures 1, 2 et 3 sont tirées de l'ouvrage de M. Bacot : Le Tibet Révolté.

Fig. 1. — Village dans la vallée du Yalong.
Fig. 2. — Maison de riche paysan.
Fig. 3. — Un dzong.
Fig. 4. — Un village.
Fig. 5. — Lhassa et le Potala.
Fig. 6. — Lhassa, " la Cathédrale ".

En pénétrant dans le temple, on arrive dans une nef carrée à colonnades, très richement décorée qui se compose en général de deux parties : au centre la nef, qui est une salle hypostyle, et sur les côtés, tout autour d'elle, une partie plus basse supportant un étage. Dans la première partie, des colonnes épaisses et massives s'envolent d'un seul jet vers le toit. Dans la seconde, les colonnes sont beaucoup plus petites et supportent un balcon, garni lui-même d'une galerie à colonnades. Sur les murs, s'appliquent des pilastres identiques aux colonnes, et l'on voit entre eux de nombreux motifs de peinture, fresques, bannières ou des broderies. L'ensemble est d'une décoration fort riche, où le rouge et l'or dominent. Ce temple, sans statues, paraît presque vide mais on voit dans le fond, du côté opposé à la porte d'entrée, une estrade sur laquelle sont placés un trône et deux sièges. Le Grand Lama et ses assesseurs s'y tiennent pendant les cérémonies. Derrière l'estrade, une ou plusieurs portes vont au sanctuaire.

Les colonnes sont des fûts de section carrée qui, taillées dans un seul tronc, ont parfois jusqu'à quarante pieds de haut. Sur chaque face sont de larges cannelures en creux, comme sur les colonnes doriennes. Elles sont en bois naturel patiné, ou peint, et dans un même temple, elles ont toutes le même modèle. Les sculptures qui les décorent ne commencent qu'à une certaine hauteur du sol et sont parfois fines comme de la dentelle. Elles aboutissent à un chapiteau très étalé qui, en rejoignant le chapiteau d'une colonne voisine, forme un arc festonné. Le tympan, très aplati, est sculpté d'ornements chinois tibétinisés. C'est ainsi que l'on y retrouve le « Tao Tie » le « Leï Wen » ou tonnerre, la cigale et le nuage. L'entablement est richement décoré, et les motifs vont jusqu'au plafond. Sur l'architrave on peut voir des oiseaux et des dragons ailés, au-dessus d'elle une frise de chevrons représentant des têtes de dragons, et enfin une corniche à laquelle viennent se réunir les poutres perpendiculaires qui divisent le plafond en caissons, dont le fond est décoré. L'or et le rouge dominent, et le tout, dans les temples bien entretenus, est verni et brillant.

Le toit de la partie centrale n'a ni fenêtres ni jours mais, comme dans certaines salles hypostyles de l'Ancienne Egypte, il y a, grâce à la différence de niveau des nefs latérales et de la nef centrale des jours qui s'ouvrent entre les terrasses qui couvrent ces nefs (page 95). Ce sont des vides réservés dans la construction du toit, isolant le toit central des côtés. Les Egyptiens les fermaient par des grillages ou des pierres, d'où leur nom de « claustra », et cela peut exister aussi dans les temples tibétains.

M. Montgomery Mac Govern présente dans son récit de voyage (1) une curieuse photographie d'une nef de temple sans colonnes ni toit central. Le milieu est à jour comme dans un patio espagnol. L'entablement des colonnes de la périphérie est richement décoré d'une frise de dragons. Cette disposition est rare.

---

(1) Montgomery Mac Govern : *Mon Voyage secret à Lhassa*, page 115. (Plon 1926.)

La troisième partie du temple est le Sanctuaire auquel on accède par une ou deux portes basses à tentures. C'est là que sont les grandes statues dorées des bouddhas ou des bodhisattvas devant des niches encombrées de bannières [illegible] d'étoffes. Il y fait sombre, cette pièce est allongée de toute la largeur du temple et une ou deux fenêtres y laissent passer un jour mystérieux. Là, l'odeur de l'encens vous prend à la gorge, les lampes à beurre brûlent presque sans flamme dans des bols de bronze, et font, sur les statues dorées, des reflets intermittents. Là enfin, tout le mystère du Tibet se matérialise. Les statues sont tournées face au temple. Au milieu est le Bouddha qui fait l'objet du culte spécial au temple et çà-et-là dans un désordre qui n'est qu'apparent une foule d'objets rituels ou symboliques encombrent la pièce.

En face des statues, le mur qui s'adosse à la nef est divisé par cases où sont empilés les trois cent huit volumes sacrés qui sont le Kandjur et le Tandjur. Richement reliés entre leurs plaquettes de bois sculpté, liées au moyen d'attaches ciselées, ces ouvrages sont empilés jusqu'au plafond. Le toit qui recouvre le sanctuaire, dépasse la terrasse du temple et forme les pagodes recouvertes de feuilles d'or ou de cuivre dont nous avons déjà parlé. Les petits temples n'ont pas de sanctuaire, les statues sont sur un autel au fond de la nef unique, comme dans nos églises.

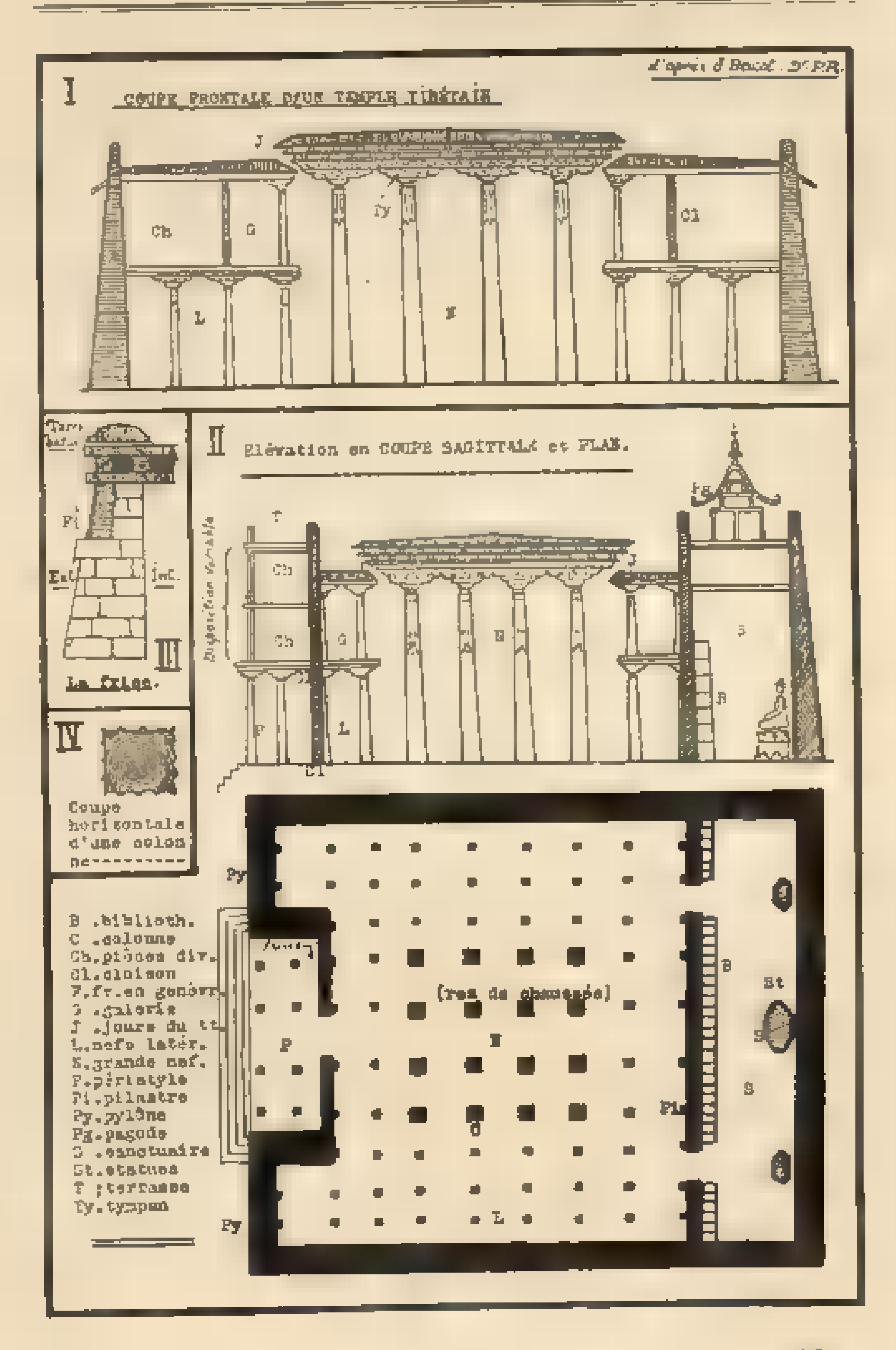
Le premier étage se compose d'une galerie avec sa balustrade et ses colonnades, ainsi que de nombreuses pièces, dont chacune a son utilité. Là c'est une salle de chapitre, là, une bibliothèque privée, une salle de réception, une chambre de gardien, des magasins, là encore des pièces fermées de gros cadenas où sont enfermés des trésors....

⁂

Les descriptions de Lha-sa sont assez nombreuses, et nous ne pouvons entrer dans les détails des différents monuments de la ville, qui sont décrits dans plusieurs ouvrages. Rappelons qu'au centre de la ville est un très ancien temple, la « Cathédrale » (pl. XIX, fig. 6), qui présente un caractère du plus haut intérêt et sur laquelle nous avons peu de documents. Elle renferme des sculptures sur pierre, bas-reliefs bouddhiques très rares et près d'elle est une chaire, la seule que l'on connaisse au Tibet. Le Palais du Gouvernement également compris dans les bâtiments de la cathédrale est divisé en deux parties : d'une part la résidence du premier ministre ou lö-nchen, d'autre part la salle du Grand Conseil, où se tient l'Assemblée Nationale. (Voir Mc Govern, p. 204 et suivantes.)

Deux autres célébrités de Lha-sa sont le « Pont des Turquoises » bâti sur la Kyi — rivière de la Félicité — et le grand monolithe du centre de la ville sur lequel est inscrit le traité de paix entre le Tibet et la Chine en 783. Il est recouvert par les feuillages d'un saule sacré.

Le Potala, ou Palais du Dalaï Lama, est à une certaine distance de la ville, situé sur un haut rocher, au milieu de la jolie vallée de la Kyi, que de


d'après d'Bacot . Dr P.R.
I COUPE FRONTALE D'UN TEMPLE TIBÉTAIN
J
Ty
Ch
G
Cl
L
N
III
Pi
Ext.
Int.
La frise.
II Élévation en COUPE SAGITTALE et PLAN.
Pg
T
Disposition variable
Ch
Ch
G
N
J
S
B
P
L
Cl
IV
Coupe
horizontale
d'une colon
ne
Py
(rez de chaussée)
N
B
St
S
S
Pi
C
L
P
Py
B .biblioth.
C .colonne
Ch.pièces div.
Cl.cloison
F.fr.en genévr
G .galerie
J .jours du t
L.nefs latér.
N.grande nef.
P.péristyle
Pi.pilastre
Py.pylône
Pg.pagode
S .sanctuaire
St.statues
T ;terrasse
Ty.tympan

hautes montagnes entourent de tous côtés. Cette construction massive et majestueuse fait corps avec le roc et dresse ses immenses murs de soutènement sur la montagne abrupte avec laquelle ils se confondent. De loin, au soleil, cela fait une masse imposante. Au-dessus des frises rouges qui cernent le haut des bâtiments, s'élève, haut de cinq étages environ, le Temple Sacro-Saint, entièrement peint en rouge, dont le toit doré miroite et resplendit. La partie la plus élevée de tous les murs est percée de nombreuses fenêtres rapprochées les unes des autres et toutes semblables. On n'en compte pas moins de 500 sur la façade principale.

L'entrée du Palais est peu imposante, et c'est peut-être à dessein, comme nous avons vu le cas dans les peintures, afin que l'œil soit surtout attiré par le Temple sacré qui domine l'édifice.

Devant cette entrée se dresse, sur trois marches de pierre, le « r'Doring », pilier monolithe à quatre faces, de trente-trois pieds environ de haut. Sur son côté Ouest on lit le traité entre la Chine et le Tibet dans la deuxième moitié du VIIIe siècle. Au Sud, la relation des conquêtes tibétaines en Chine Occidentale en 793. Au Nord, un arrêté du roi Ti-Song De-tsen (1). A côté du pilier est un petit monument chinois qui entoure une pierre à inscription trilingue (chinois, tibétain, mongol) sur la défaite des Gurkhas en 1792.

Vers la droite, un escalier monumental de pierre, large de quatre à cinq mètres et bordé d'un mur crénelé garni de la frise classique, monte de l'est à l'ouest, puis tourne à angle droit pour se diviser en deux parties dont la principale se dirige de l'ouest à l'est et entre dans le bâtiment central. A la gauche du palais se trouve un second escalier de moindre importance.

En haut de l'escalier principal on pénètre par une sorte de voûte, cachée derrière un grand rideau, dans la partie la plus monumentale du Potala. Ce bâtiment, est soutenu par un mur gigantesque, percé à sa partie supérieure par de nombreuses fenêtres (pl. XVIII, fig. 1) et à sa partie moyenne par des petits orifices carrés, en ligne, par où l'on fait passer, les jours de grandes fêtes, les poutres rouges à tête de cheval qui tiennent une tenture de parade aux proportions colossales, recouvrant tout cet immense mur.

Les autres bâtiments, à droite et à gauche, cachent toute une série de temples et de cours très vastes, que l'on ne peut soupçonner de l'extérieur. Ils s'étagent sur les ailes, depuis la vallée et logent les moines et le personnel laïque du Dalaï Lama.

Au centre, dominant le tout, rutilant et majestueux, s'élève le Saint des Saints. Plus haut lui-même qu'une maison de cinq étages, paré en son milieu d'une immense étoffe verticale, il s'élève à plus de cent mètres au-dessus de la vallée. On compte quatre cents pieds environ du toit le plus élevé au r'Doring de l'entrée. Son toit en terrasses est une sorte de galerie rectangulaire à deux étages qui entoure un vaste espace vide, et en se penchant au-dessus de lui, on surplombe le toit moins élevé de la nef. Sur cette galerie sont érigées

(1) Ces traités sont traduits dans l'intéressant ouvrage de Sir Charles Bell : *Tibet : Past and Present*, (Oxford 1924.)

les six petites pagodes couvertes en tuiles d'or massif, qui s'alignent — trois à l'ouest, trois au nord. — Les bâtiments sous-jacents qui entourent les quatre côtés de la nef, sont des sanctuaires. Dans le plus grand, le plus magnifique, occupant à lui seul presque toute la hauteur des cinq étages, repose le corps embaumé du premier Dalaï Lama, le cinquième Grand Lama, dont la mémoire est particulièrement vénérée.

Les richesses du Potala sont incalculables. Les urnes, les stupas, les bois, les statues, en nombre immense, sont presque tous en or massif incrusté de corail, de turquoises et d'autres joyaux. Des centaines de chambres, peut-être même des souterrains, sont puissamment cadenassés et pas un Tibétain, même le Grand Lama, ne peut évaluer les richesses du palais.

⁂

Il y a dans cette œuvre admirable qu'est le Potala d'immenses qualités artistiques : la composition de son ensemble, la pureté de ses lignes sobres et majestueuses, l'étrange contraste de ses teintes hallucinantes avec les tons bleus et violets des montagnes, en font un chef-d'œuvre admirable qui synthétise les qualités de l'architecture du Tibet. Dans l'étude de celle-ci, depuis les palais jusqu'au plus modeste village, on est frappé de constater la parfaite unité décorative : l'architecture tibétaine est un tout. C'est une qualité presque spéciale à ce pays, où rien ne choque, car aucun élément disparate venu de l'étranger ne rompt l'ensemble harmonieux et logique des lignes droites et pures.

Le grand maître qui a imposé cette homogénéité, outre la simplicité des moyens dont le Tibétain dispose, c'est la nature. Là, en effet, depuis des siècles, l'homme a construit simplement, comme il a pu, avec les matériaux rudimentaires fournis par le pays, les pierres et le bois sortant de la montage, et si ces édifices s'identifient si bien avec le paysage farouche et les immenses horizons, c'est parce qu'ils sont issus du sein même de la Nature.

Dr PIERRE ROUSSEAU.

TCH'ANG-NGAN AU TEMPS DES SOUEI ET DES T'ANG [1]

(Suite et fin) [2]

Les seuls bâtiments de l'époque T'ang qui restent encore sur l'emplacement du vieux Tch'ang-ngan sont des pagodes de brique, dont une demi-douzaine au moins forme un groupe homogène de grand intérêt historique. A notre connaissance, deux autres pagodes seulement en Chine peuvent être attribuées à une période plus ancienne, à savoir : la pagode octogone du Song Yue sseu au Song Chan dans le Ho-nan ; et la basse pagode carrée du Chen Tong sseu dans le Chan-tong. Elles datent de la période des Six Dynasties. Les pagodes de Tch'ang-ngan sont toutes du milieu de l'époque T'ang et non dans le meilleur état de conservation, mais elles constituent le groupe le plus important de constructions T'ang qu'on puisse trouver en Chine. Les autres pagodes T'ang qui restent encore se trouvent en divers lieux du Ho-nan, du Chan-tong, du Tche-li et ne sont guère qu'au nombre de sept ou huit.

La plus grande et la plus belle de ces pagodes est le Ta Yen t'a, *grande pagode des oies sauvages*, nom qui lui vient d'une tour plus ancienne taillée dans le versant d'une montagne et décorée d'une oie sauvage. Sur cette ancienne tour on inscrivait parfois les noms des lauréats, et le dicton « Ton nom sur la tour des oies sauvages » devint synonyme de succès dans les examens.

Le Ta Yen t'a (pl. XX), qui s'élève à une distance de 10 *li* environ du mur méridional de Si-ngan-fou, était primitivement situé dans le quartier (fang) nommé Kin Tch'ang fang (*lumière d'entrée*), et appartenait au temple fameux de Tsou En sseu (*grâce et miséricorde*) où le célèbre écrivain et pèlerin bouddhiste Hiuan-ts'ang séjourna en 649. C'est sur ses instigations que cette pagode fut élevée en 652 ; mais la tour n'avait alors que cinq étages. Elle fut construite en pisé et en briques, et souffrit beaucoup des guerres ultérieures. Par ordre de l'impératrice Wou elle fut complètement reconstruite dans l'ère Tch'ang Ngan (701-704) sur un plan plus vaste et cette fois avec dix étages. De précieuses reliques y furent déposées ; une chambre de pierre au sommet de la tour contenait deux tablettes où s'inscrivait la louange des doctrines bouddhiques. Dans les dernières années des T'ang, au cours des pillages et incendies

(1) *Voir* Planches XX, XXI.
(2) *Voir* Numéro de Mars.

de Tch'ang-ngan, cette grande pagode fut encore partiellement détruite : sept étages seulement restaient quand on la restaura en 930-933. De plus récentes restaurations sous les Ming et les Ts'ing ont à peine modifié le caractère général de ce bâtiment.

Dans la biographie de Hiuan-ts'ang faite un peu avant sa mort par le çramâna Houei Li, la pagode est décrite comme suit : « En l'année 652, le Maître de la Loi ordonna qu'une pagode fût construite à la porte méridionale du temple Houang Fou ; il y déposa ses livres sacrés et ses images. La hauteur totale de cette construction était de 180 pieds. Elevée sur le modèle des stûpas hindous, elle présentait cinq étages surmontés d'une coupole. Dans une chambre du dernier étage, du côté méridional, étaient gardées les copies de deux préfaces composées par le dernier empereur et le prince héritier pour les volumes traduits par Hiuan ts'ang ».

L'effet imposant de cette tour tient à sa position sur une terrasse qui l'élève au-dessus des constructions environnantes. Elle est visible d'une grande distance, et domine la plaine méridionale de Si-ngan-fou, qui jadis était couverte par les maisons et les temples de la capitale T'ang. La tour est carrée, massive, sous les sept étages semblables quoique de plus en plus réduits vers le toit. La base mesure environ 22 m. 50 de côté ; la hauteur totale, sans compter le cône émaillé, est d'environ 53 mètres. Les murs, très épais, sont faits de pisé, extérieurement revêtu de briques jaunâtres (soigneusement posées quoique en appareil irrégulier). La surface pleine de ces murs est en quelque sorte allégée par de fins pilastres, au nombre de dix sur chaque côté du rez-de-chaussée, huit aux étages suivants et six aux trois derniers. Chaque côté a une porte d'entrée cintrée, à laquelle correspond symétriquement, aux étages supérieurs, une fenêtre également cintrée. Il y a en outre deux niches avec tablettes commémoratives de chaque côté de la principale porte d'entrée. On ne trouve ni pierres ornementales, ni briques moulurées. Les corniches des sept étages sont constituées par l'encorbellement des assises de briques formant des escaliers renversés et bordées par le zig-zag de briques placées d'angle. Le toit pyramidal est couronné par un haut cône émaillé (de l'époque Ming probablement) aujourd'hui en partie caché par la broussaille d'herbe et d'arbustes qui a pris pied sur les larges corniches, poursuivant lentement et sûrement son travail de destruction. Si cette tour est laissée à elle-même, il est certain qu'en une génération ou deux elle tombera en ruines en dépit de son apparence massive. Alors disparaîtra un des plus grands monuments de la vieille architecture chinoise, une des très rares constructions qui reflètent quelque chose du puissant esprit d'unité, de concentration dont fut imbu l'empire T'ang.

Cette fameuse pagode a inspiré plusieurs poètes de l'époque. Un de ces poèmes a été traduit en vers anglais par Kenneth Morris et publié par le *Theosophical Path*.

Je gravis ta haute pagode ; clair
Et plus clair autour de moi s'embrase le ciel.

Le son, ni [redacted] chant, ni la peine ici n'arrivent.
Appelant le pur soleil qui dérive,
Je cherche un refuge dans ta paix.
En bas sont les collines où reposent
Dix des rois superbes de l'histoire.
Et la montagne du Sud s'élevant claire [redacted] sainte
Ne peut monter sa neige si haut que sous ma porte elle apparaît.
Les nuages qui la survolent fuient dessous moi, duvet par duvet...

Non loin de cette pagode, un peu plus près de la cité, s'élève le Siao Yen t'a, la *petite pagode des oies sauvages* (pl. XXI). Elle appartient au temple K'ien Fo sseu qui était situé dans le quartier Ngan jen fang. Cette pagode fut construite par ordre de l'empereur Tchong Tsong après son retour au trône, dans la période Tsing Long (707-709) ; depuis, elle a été restaurée plusieurs fois sous les dynasties Song et Ming. C'est une tour de treize étages, carrée à la base, considérablement plus petite que le Ta Yen t'a, mais très apparentée à son style. Elle mesure à la base environ 11 m. 25 sur chaque côté et sa hauteur totale semble avoir un peu dépassé 30 mètres, mais les combles sont maintenant détruits et il ne reste que douze étages. La terrasse de la tour ne s'élève qu'à 2 mètres environ, mais le sol s'est probablement surélevé à l'entour dans les derniers temps. Les murs sont faits de terre durement tassée et recouverts de briques jaunâtres comme au Ta Yen t'a, mais ils sont plus minces, toute l'échelle de la tour étant plus petite. L'intérieur en est étroit (seulement 4 m. 50 de côté) et il n'est pas facile d'y monter. Les façades sud et nord seules ont une porte d'entrée cintrée ; devant la première s'élève un pai-leou brisé de la dernière période Ming, et l'entrée septentrionale a été pourvue d'un portail de style semblable. Au-dessus des portes les étages ont des fenêtres voûtées, mais il n'y a pas d'ouvertures sur les deux autres façades. Les divisions horizontales des étages offrent les mêmes traits que celles de la grande pagode : larges corniches composées des assises de briques encorbellées, soulignées de deux rangs de zig-zags faits par les briques posées d'angle. Les étages successifs vont en s'écrasant à mesure qu'ils se rapprochent du sommet où l'espace entre les lourdes corniches semble se réduire à rien, du fait même que ces deux derniers étages sont très délabrés. Evidemment le toit a manqué depuis des siècles ; le sommet est maintenant en partie ébréché. L'impression est moins forte que devant le Ta Yen t'a, non pas seulement à cause de l'échelle plus petite, mais aussi du nombre et de la dimension des corniches par rapport à la minceur du corps de bâtiment, et de l'apparence élastique du contour général qui s'incurve au lieu de biaiser pyramidalement comme dans la grande pagode.

Le Hiang Ki sseu (*temple du parfum recueilli*) (pl. XX), situé à 40 *li* environ au sud de Si-ngan-fou, à l'extérieur de la cité T'ang, est de plus petites dimensions encore, quoiqu'à l'origine cette pagode eût aussi treize étages. Elle fut bâtie durant le règne de Kao Tsong, en l'an 2 de Yong Long (681), et se trouve sur une légère élévation du terrain qui n'est pas à proprement parler une terrasse. Le plan comme toujours est carré, mesurant environ [redacted] m. 50 de côté ;

Ta Yen t'a.

Hiang Ki sseu.

TCH'ANG-NGAN AU TEMPS DES SOUEI ET DES T'ANG

Planche XX

la hauteur actuelle est à peine de 25 mètres, mais les deux étages supérieurs ont maintenant disparu. Au côté sud, l'entrée est faite d'un étroit portail carré ; les trois autres côtés ont au rez-de-chaussée de grandes niches cintrées tandis que les autres étages, sur les quatre faces, ont les fenêtres habituelles également cintrées. Entre ces fenêtres se dessine une fausse charpente de quatre paires de pilastres avec deux poutres horizontales à chaque étage, éxecutée en bas-relief de briques (comme les pilastres du Ta Yen t'a) ; cette fausse charpente semble supporter les lourdes corniches qui sont exactement de la même forme que dans les deux pagodes précédemment décrites. L'effet des façades de la pagode du Hiang Ki sseu est ainsi un peu plus riche et plus varié. Les côtés ont une inclinaison uniforme et les proportions, à tout prendre, sont plus puissantes qu'au Siao Yen t'a.

Non loin se trouvent deux pagodes de brique plus petites, l'une très délabrée, l'autre un peu mieux conservée et particulièrement intéressante par les deux statues de pierre de sa façade, représentant les deux rois tutélaires. Ces figures sont d'un type large, caractéristique de la moyenne époque T'ang ; on en voit quatre autres semblables au musée de Boston et qui proviennent de la même pagode.

Plus loin, dans la direction du sud-est, presque sur le versant des Montagnes du Sud, se trouve le Siu Kiao sseu (*île de l'enseignement*). C'est l'emplacement de la tombe de Hiuan-ts'ang. Cette pagode ne date que de l'époque K'ai Tch'eng (836-840). C'est une tour carrée de même dimension à peu près que la pagode Hiang Ki, mais avec cinq étages seulement. Le toit est en ruines; au premier étage, les revêtements de la façade s'écaillent, mais les étages du milieu sont bien conservés, et au point de vue architectural particulièrement intéressants parce qu'ils montrent la charpente caractéristique des constructions T'ang reproduite en reliefs de brique. Chaque côté des différents étages est divisé par quatre pilastres polygonaux en bas-relief, reliés par des poutres horizontales sur lesquelles se projettent trois corbeaux, supportant une poutre plus mince. Vient alors la très large corniche faite des assises successives de brique en avancée à la fois sur les côtés supérieurs et inférieurs lui donnant quelque ressemblance à un toit saillant. La forme des corbeaux est exactement la même que dans le Kondo du Toshodaiji ; les colonnes de support sont massives et l'ensemble donne une impression de lourde solidité. Il ne serait jamais venu à l'idée des constructeurs de cette pagode de dessiner les façades en cette forme si celle-ci n'eût été exécutée en bois dans des bâtiments similaires. Il existait vraisemblablement en Chine un certain nombre de pagodes avec colonnes, corbeaux et poutres de bois encadrant les remplissages de brique et de mortier, se rapprochant plus ou moins de celles qu'on peut voir encore en différents temples du Japon. Mais toutes ont disparu comme les temples et les palais de même style et de même matière.

Une autre pagode appartenant au même groupe et à la même époque se trouve un peu plus loin au sud. On la nomme Pai t'a, *la tour blanche* ; elle s'élève isolée sur un haut plateau que surmonte la montagne du Nan Shan.

Cette tour n'a pas beaucoup plus de 20 mètres de haut et mesure environ 8 mètres de côté. Sa structure est grêle mais de très bonnes proportions. Elle superpose cinq étages au moyen de lourdes corniches du type usuel, il ne s'y trouve pas de pilastres ni d'autres divisions sur les façades. Seule la façade méridionale a une entrée cintrée et aux étages supérieurs s'ouvrent des fenêtres de même forme. Les autres façades montrent des murs unis de brique pleine. Le toit pyramidal est bien conservé et couronné d'un haut cône assez semblable à celui du Ta Yen t'a. Toutes les pagodes de brique avaient probablement à cette époque les mêmes types de toits.

Comme il est dit plus haut, la cité actuelle de Si-ngan-fou ne contient aucune construction T'ang authentique ; il faut cependant signaler la pagode Houa T'a ou Pao King sseu, qui garde les éléments caractéristiques de l'art T'ang. Les bâtiments du temple ont perdu leur destination religieuse : réparés en partie, ils abritent une division de la police locale, un magasin et l'écurie d'une mule. La tour hexagonale à sept étages est d'une bonne forme ; faite de la brique claire des autres pagodes, son premier étage a été revêtu d'un crépi maintenant tombé en partie. Les corniches de séparation sont de la forme décrite plus haut, mais, surajoutés aux escaliers renversés, il y a sur les corniches des deux premiers étages des rangs de triple corbeaux soutenant de minces poutres. L'effet de ces corbeaux est toutefois plutôt affaibli par l'absence des pilastres et des demi-colonnes. On voit par contre de grandes frises ornementales avec oiseaux et fleurs en bas-relief, dont on ne peut pas dire qu'elles soient à leur place et s'harmonisent avec le caractère simple des corniches. Elles ont une origine récente et ne remontent point au delà de la période Ming. Cependant les niches, placées un peu irrégulièrement dans les second, quatrième et septième étages, contiennent des sculptures d'un indubitable caractère T'ang ; ce sont pour la plupart des groupes de divinités bouddhiques en haut-relief, et aussi le buste d'une statue. Ce mélange du T'ang et du Ming nous incline à supposer que cette tour est la reconstruction d'une autre plus ancienne qui contenait ces sculptures ; peut-être d'une pagode T'ang, partiellement détruite et rebâtie sous les Ming.

Dans les bâtiments adjacents à cette pagode, il y avait une série de plus d'une dizaine de reliefs semblant appartenir à la même décoration sculpturale et représentant les divinités bouddhiques en groupes de trois figures. Ces sculptures ont été vendues à un marchand japonais qui les emporta à Tôkyô où j'eus le loisir de les examiner dans son jardin. Chaque relief mesurant environ 1 mètre de hauteur est taillé dans une pierre grise, très dure, qui a pris avec le temps une patine de bronze. Tous représentent des Bouddhas en méditation assis sous un dais ou sous les branches d'un arbre. Aux côtés de la figure centrale se tiennent deux Bodhisattvas sur des fleurs de lotus, tenant des attributs. La figure centrale dans la plupart de ces reliefs semble représenter Çâkya-muni dans les différents gestes de l'enseignement et de la méditation ; il est accroupi sur un autel-piédestal décoré d'adorateurs ou de lions gardiens ; ou bien un grand lotus lui sert de trône. La composition ne se dis-

tingue point par la variété, mais, dans l'exécution, des différences de qualité se remarquent et dénotent la main de plusieurs artistes. Certains de ces reliefs appartiennent à la meilleure sculpture T'ang, d'autres sont inférieurs, mais tous donnent l'impression d'un profond sentiment religieux.

Les figures centrales sont larges et puissantes avec les fortes têtes rondes sur les cous écourtés ; les Bodhisattvas qui les accompagnent sont plus sveltes, quoique les têtes restent fortes sous la couronne de joyaux ou de fleurs qui les pare d'une haute coiffure. La draperie délicate met en valeur la grâce de la ligne dans le repos harmonieux ; presque transparente parfois, elle tombe de l'épaule ou de la taille en longues vagues, aux courbes rythmiques un peu variées dans les différentes figures, mais exprimant toujours l'harmonie parfaite, la possession intérieure et le repos.

Quelques-unes des sculptures du Houa T'a ssu portent des inscriptions qui remontent aux premières années du VIII[e] siècle, c'est aussi la date de leur style. Le style T'ang un peu moins développé se remarque dans une autre sculpture datée de l'an 13 de Tcheng Kouang (639). Elle se trouve à Tôkyô dans la collection de M. Takahashi, qui l'acheta à Si-ngan fou. Elle est peut-être dans la manière supérieure par la finesse et l'exactitude des détails ; mais la forme, le style avec tout ce qu'il englobe de rythme et de vitalité est le même. Cette figure peut en effet être prise comme un bon spécimen de l'art bouddhique en Chine à son apogée.

Le VII[e] siècle, commencement de la dynastie T'ang, est l'époque classique de la sculpture religieuse en Chine. L'art y atteint sa pleine maturité, une richesse de forme et d'expression qui l'élève au-dessus des créations précédentes, celles des Souei et des Six Dynasties ; il garde en même temps une mesure et une dignité que l'on ne retrouve plus vers la fin de l'époque T'ang, sans parler des très faibles productions des périodes Song et Ming.

Ce n'est pas le lieu de nous occuper de l'évolution de la sculpture chinoise ni de nous arrêter à décrire tous les spécimens intéressants — bronze ou pierre — qui viennent de Si-ngan fou. Rappelons seulement que Tch'ang-ngan et le pays d'alentour furent un centre important de création artistique même au temps des Tcheou.

Les plus beaux bronzes de cette époque ont été exhumés dans le voisinage, ainsi qu'une grande quantité de bronzes et de poteries Han. Les plus anciennes sculptures de la même région remontent à la période Wei-Septentrionale, c'est-à-dire au VI[e] ou VII[e] siècle ; d'autres portent la date des Tcheou du Nord — première moitié du VII[e] siècle — et de la dynastie Souei. Telles sont les étapes qui nous conduisent aux premiers T'ang. Ces créations ont beaucoup de puissance et de dignité ; fortement conçues, larges et imposantes, parfois monumentales, elles n'ont pas cependant cette perfection harmonieuse, aisée dans la beauté, qui fait de l'art T'ang un art vraiment classique. Les figures des périodes Tcheou du Nord et Souei sont exécutées dans un style plus schématique, elles sont enfermées dans un système plus strictement conventionnel de courbes ; les contours sont tendus et les formes aplaties. Avec les têtes

énormes sur les cous larges et courts, avec leur forme rectangulaire et comprimée elles expriment souvent une grande volonté de puissance, une inspiration religieuse, mais elles sentent trop l'effort. Les moyens matériels de l'expression ne sont pas pleinement conquis ; et c'est ce que les maîtres T'ang ont accompli sans perte de dignité et d'idéalisme. La sculpture religieuse s'épanouit dans une parfaite beauté au début de l'époque T'ang. A la fin de cette période les figures ont une tendance à s'alourdir, elles deviennent disgracieuses, elles sont trop décorées ou encore elles s'évaporent pour ainsi dire en effets de modelé. Leur attitude est plus variée, le rythme de leurs contours, les plis des draperies moins reposés. En fait, elles s'humanisent et s'accordent avec l'idéal qui prévaut dans une cour très raffinée. Quelques-uns de ces derniers Bodhisattvas sont en effet comme des dames de la cour superbement parées. L'art religieux devient humain dans un sens plus limité et la voie s'ouvre ainsi à la représentation de motifs exclusivement profanes. Nous connaissons cet art par la masse de petites terres cuites retirées des riches tombeaux, où se trouvèrent aussi, mais isolément, quelques pièces sculptées en pierre. Parmi celles-ci, le plus remarquable est une statuette de dame jouant de la guitare tandis que son petit chien s'amuse avec un chat à ses pieds. Cette œuvre appartient aujourd'hui à l'Académie d'Art de Tôkyô, mais fut achetée à Si-ngan-fou. Elle est d'une perfection charmante, dégagée du conventionnel, pleine d'un rythme mélodieux qui rappelle les représentations picturales plutôt que les sculptures religieuses contemporaines ; et l'on y découvre en même temps une mesure, une maîtrise de la forme plastique où s'expriment la culture artistique et le pouvoir créateur que la sculpture chinoise n'a plus, à aucune époque, retrouvés. La petite musicienne est en effet le symbole de cet esprit qui créa l'inimitable poésie lyrique de l'époque T'ang.

Osvald Sirén.

Siao Yen t'a.

Sing kiao sseu t'a (au sud de Si-ngan fou.)

LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE PNOM-PENH [1]

Le charme de Pnom-Penh est immédiat.

Pnom-Penh n'est pas une ville qu'il faut découvrir ; elle s'offre d'emblée. Elle ne ménage point de grandes surprises ni ne réserve de grands enthousiasmes ; c'est un mélange d'exotisme alangui, presqu'amolli, et de colonialisme discret, sans hardiesse aucune.

C'est une ville neuve et pourtant sans âge.

Le quartier européen est fait de bâtisses en briques pâles ou crépies ; blanches, ocres, rosées ; il est coupé d'avenues ombreuses et de jardins.

Le quartier indigène rejoint capricieusement les premiers villages de la banlieue proche ; ici et là, ce sont des cases sur pilotis parmi les bananiers, les aréquiers, les palmiers à sucre et les bambous ; comme ces villages, le quartier indigène abrite le voisinage fraternel des buffles gris ou Roses, des poules, des canards, des cochons, des chiens et des bambins.

Entre les deux quartiers, une muraille enclôt le Palais Royal et ses dépendances.

Enfin, la Bibliothèque, entourée de jardins, est située non loin du Mékong, entre le Palais et le quartier indigène.

C'est un bâtiment blanc, d'une architecture fortement influencée par l'art siamois moderne, sans puissance architecturale ni suffisante unité, glissant — assez harmonieusement du reste — à la mièvrerie.

La Bibliothèque Royale de Pnom-Penh fut fondée en 1923. M. François Baudouin, alors Résident supérieur au Cambodge, pria Mlle Suzanne Karpelès qui revenait du Siam, où l'École française d'Extrême-Orient l'avait envoyée en mission, d'organiser la nouvelle institution et d'assumer la charge de conservateur.

L'intérêt de cette bibliothèque réside dans la tentative qu'on y fait d'une fusion de la pensée orientale et de la pensée occidentale pour amener par la collaboration des méthodes européennes et des doctrines asiatiques un réveil de l'esprit local élargi. On en peut dire autant de la Bibliothèque Royale de Bangkok, celle-ci fondée par l'initiative du Gouvernement siamois, mais dont la direction fut confiée pourtant à un savant français, M. G. Cœdès, malgré l'orientation de plus en plus marquée du Siam vers une complète autonomie, tant au point de vue intellectuel qu'au point de vue politique. Il semble que pour le moment, le point de vue politique doive faire tort au point de vue intellectuel, mais l'histoire nous propose assez d'alternances analogues, assurément redoutables, peut-être nécessaires pourtant, pour qu'on puisse espérer

---

(1) *Voir* Planche XXII.

ne voir au Siam qu'une éclipse temporaire des préoccupations de l'art et de la pensée, après le renouveau qu'elles avaient connu sous le règne précédent.

Nous n'avons pas à craindre ce danger pour la Bibliothèque de Pnom-Penh qui peut poursuivre son but en dehors de toutes préoccupations politiques.

On n'apprend rien à personne en signalant que l'Asie s'est longtemps complue dans une sorte d'engourdissement. Le désir de réveil qui se manifeste à l'heure actuelle des Indes [redacted] la Chine en est la preuve plus que le démenti. Dans le besoin de se libérer, quel désarroi, quelle confusion ! Quelle confusion plus grande encore dans les moyens employés.... Ce n'est pas en elle qu'elle les trouve, c'est à l'Europe qu'elle les emprunte.

Si l'on objecte l'exemple de Tagore ou de Gandhi dont le rayonnement moral exerce une influence incontestable, c'est qu'on oublie de rapprocher des chiffres ; qu'est-ce que les quelques milliers de disciples groupés autour de ces maîtres à côté des centaines de millions d'habitants de l'Asie ?

Or, si ceux-là qui ont retiré d'un enseignement européen l'ordre, la clarté, le sens des valeurs, sont retournés, fortifiés par ces acquisitions spirituelles, à l'esprit de leur race, les autres n'ont vu dans la civilisation occidentale que son utilitarisme, n'ont subi que l'attrait du progrès matériel.

Le danger de cette assimilation hâtive et faite en dehors des idées, on le connaît (aux Indes même, il fut plus d'une fois dénoncé, et souvent avec une injuste violence); le cas du Japon qui sut maintenir ses traditions tout en adoptant nos procédés ne suffit pas à infirmer ce qui fut dit ailleurs à ce sujet.

Et comment éviter, pourtant, qu'en des pays où nous apportons nos techniques et où le souci des affaires ou du commandement nous distrait de notre patrimoine intellectuel, ces techniques seules n'évoluent en dehors de nous ? Comment éviter que notre civilisation, dont nous faisons connaître l'aspect le moins élevé ne recueille qu'une dédaigneuse indifférence ou qu'une curiosité pratique, intéressée et sans amour.

Trop souvent, d'ailleurs, la méconnaissance est réciproque : l'Européen qui vit hors de chez lui, ignore tout du peuple qu'il coudoie ; la langue, l'histoire, la religion, les arts. Comment pourrait-il estimer une civilisation qu'il n'a pas pénétrée, et — l'estime appelant l'estime — faire estimer la sienne ?

Qu'on excuse ce préambule un peu long et trop général. Il fallait rappeler ces choses que chacun sait à présent, pour souligner l'intelligente réaction qu'exerce la Bibliothèque Royale de Pnom-Penh contre l'ignorance et le mépris réciproque des races en présence.

Pour aider à la connaissance et à la pénétration, si la Bibliothèque Royale a eu pour premier soin de réunir des ouvrages cambodgiens et pâlis, elle n'a pas négligé néanmoins d'y adjoindre des ouvrages européens relatifs à toutes les questions de l'orientalisme.

Il suffisait de commander ces derniers à un libraire de Paris, mais les ouvrages pâlis ou cambodgiens ne sont pas d'un commerce aussi courant.

[redacted] s'agissait surtout de recueillir des manuscrits. Où les trouver, sinon dans les bibliothèques des pagodes ? Car les moines bouddhistes ont été,

comme les moines chrétiens du moyen-âge, les gardiens de la pensée. Le même phénomène se peut observer dans toutes les religions, d'un clergé constituant une élite intellectuelle assurant la tradition, assez jalouse de sa supériorité pour ne diffuser que parcimonieusement la lumière, assez éprise, pourtant, de culture et de savoir pour en répandre au moins des reflets dans la masse. Parfois, cette élite, prise d'une sorte de furie iconoclaste, saccageait les trésors par elle-même laborieusement amoncelés.

Néanmoins, le bouddhisme, plus tolérant, ne connut guère les rages de destruction de l'islam ou du christianisme. Plutôt une trop sereine apathie conduisit bien souvent les moines à la négligence.

Combien de documents ont été perdus ainsi ? Cependant la grosse difficulté n'était pas au début, leur rareté. Mais les bonzes, en présence d'une femme, hésitaient, refusaient de donner les manuscrits de leur pagode ou simplement de les communiquer pour qu'ils soient copiés.

Peu à peu, le tact, la parfaite connaissance des doctrines bouddhiques et de la langue sacrée que possédait le conservateur vinrent à bout de leurs réticences. Ils sont aujourd'hui ses meilleurs auxilliaires.

Des bonzes, d'ailleurs choisis parmi les plus instruits, avaient été, dès la création de la bibliothèque, affectés aux travaux de copie et de traduction (du pâli en cambodgien) car la connaissance du pâli est loin d'être répandue dans le peuple, voire même dans toute l'élite lettrée.

Les manuscrits sont rangés dans des armoires anciennes en laque noire à dessins d'or, d'origine et de fabrication siamoises. (On en peut voir de très belles au Musée Cernuschi, beaucoup plus riche d'ailleurs que ne l'est la Bibliothèque.)

Les autres livres sont classés comme ils le sont dans toutes les bibliothèques ; tous ayant leurs fiches établies d'après le classement le plus simple — par ordre alphabétique — sans autre indication de format qu'une lettre : G, M ou P (grand, moyen, petit), afin de ne pas dérouter le personnel indigène par des notions qui lui sont encore trop étrangères.

Les armoires à livres, trop peu nombreuses encore pour répondre à leur véritable destination constituent plutôt quelques-unes des pièces du petit Musée que le conservateur a voulu adjoindre à sa bibliothèque pour ranimer chez les Cambodgiens le goût des arts familiers en même temps que, par les livres, celui des choses littéraires et philosophiques.

Et — ceci prouve que malgré leur décadence, les Cambodgiens ne demandent qu'à s'initier de nouveau à leur passé — la collection rassemblée pour eux les a intéressés d'une façon très directe et très vive.

De quoi se compose-t-elle, en dehors des armoires à livres dont il vient d'être question ? D'images cambodgiennes ou siamoises, de statuettes du Bouddha, d'objets cultuels et d'étoffes.

Les images — vieilles peintures ou gravures refaites d'après de vieilles peintures — représentent des scènes du Ramayana ou des épidsoes de la vie du Bouddha familiers à la mémoire du peuple. Dans l'innombrable variété

(parfois presqu'imperceptible, pourtant, aux yeux des profanes) des poses du Bouddha, les fidèles discernent, d'instinct plus que par savoir, la signification des *mudras*. Les objets cultuels constituant en grande partie le trousseau des bonzes sont reconnus de chacun ; ils rappellent aux hommes leur stage obligatoire à la pagode, aux femmes, qu'elles furent associées aux fêtes d'ordination de leurs frères et de leurs fils.

Enfin, les étoffes trouvent tout naturellement leur place dans cette bibliothèque bouddhiste, puisque par tradition les vieux *kamphis* sont enroulés dans des morceaux de soie spécialement tissés à cet usage.

Ce sont d'épaisses étoffes, des brocarts aux tons de feu, des lamés où l'or et l'argent ont pâli, se sont fondus avec les verts et les bleus.

Ce sont des étoffes douces au regard par l'harmonie de leurs couleurs et la grâce de leurs dessins où se perpétuent les anciens motifs de la décoration khmère dont héritèrent les Siamois : le lotus, le naga, l'éléphant, le garuda...

Ce sont des étoffes dont la confection était œuvre pie puisqu'elles devaient servir à entourer les *Kamphis*, les livres sacrés, différents des *Satras* qui sont, eux, recueils de légendes ou de contes, les véhicules de la littérature profane.

Expression un peu naïve et si touchante du respect où sont tenus les livres que ce besoin de les parer. Leurs robes de soie donnent aux *Kamphis* une séduisante variété d'aspect.

L'aspect du livre ! Il n'est pas besoin de dire quelle part il a dans l'impression première que nous en retirons. La matière dont est fait le livre, sa couleur, ses caractères, sont autant de facteurs qui établissent en quelque sorte son identité. Et la physionomie du livre oriental est bien spéciale.

Kamphis et *Satras* sont gravés au moyen d'un poinçon rappelant l'ancien style des Latins et des Grecs, sur des feuilles de latanier séchées. Ces feuilles présentent une double surface lisse, souvent brillante, qui se patine avec le temps et prend des tons d'ivoire plus ou moins jauni. Elles sont coupées en grands carrés ou en grands rectangles, puis pliées comme les côtés d'un accordéon et pressées pour qu'elles offrent l'image de plusieurs épaisseurs de ruban ; ensuite on pratique à mi-hauteur une série de trouets sur un des bords des feuillets pour y passer une cordelière qui maintiendra le livre fermé — parfois elle est remplacée par des rubans sur lesquels sont inscrites des sentences, ou peintes des scènes de la légende racontée — enfin les feuilles sont couvertes de texte, et souvent de texte et d'enluminures. On déplie le livre pour le lire, sans séparer en les coupant, les feuillets les uns des autres.

Ce sont les bonzes qui s'occupent de la confection des livres comme de leur rédaction. Ce sont eux qui les commentent et les expliquent. (Et bien entendu, ceci s'applique non seulement au Cambodge, mais à tous les pays qui ont subi, comme lui, l'influence de l'Inde, aussi longtemps que cette influence s'y est continuée.)

Rien d'étonnant, par conséquent, si l'esprit primitif du livre fut exclusivement religieux.

Plus tard, légendes ou chansons qui s'étaient transmises par la tradition

En haut : Procession de Sambour à la Bibliothèque Royale.

En bas : Délégation de femmes de la Province de Battambang apportant des manuscrits à la Bibliothèque Royale.

orale ont été recueillies à leur tour. Encore en existe-t-il un grand nombre que garde seule la mémoire, de générations en générations.

En recueillir le plus possible est aujourd'hui un des soins de la Bibliothèque de Pnom-Penh.

Et pour ne pas se tourner uniquement vers le passé, pour le relier plutôt, et le relier d'une façon vivante à un présent vivant, la Bibliothèque Royale a fondé une revue cambodgienne qui accueille les productions des lettrés cambodgiens et des bonzes à côté des traductions d'articles de savants et d'artistes français ou étrangers.

Mlle Karpelès a compris quel était, dans l'évolution de la pensée orientale, le rôle des bonzes. Nous avons dit qu'elle s'était heurtée au commencement, non précisément à leur hostilité, mais à leur méfiance et comment elle était arrivée à la réduire.

A présent, sûrs que leurs privilèges séculaires seront respectés par elle, et au besoin, défendus, ils s'efforcent d'enrichir la bibliothèque par leurs dons, d'y entretenir une atmosphère animée par leurs visites.

Et dans ce pays où la vie est une succession de fêtes, où la mort elle-même commande des fêtes, les dons à la Bibliothèque sont devenus les prétextes à de nouvelles fêtes qui déjà, bien qu'elles soient encore toutes récentes, participent du caractère rituel des cérémonies traditionnelles, par les prières et les sermons qui les accompagnent et par le sentiment religieux qui les anime.

La province de Battambang fut la première à les organiser à l'occasion des dons qu'elle fut la première aussi à faire à la Bibliothèque.

Par les soins des bonzes, les *Kamphis* dans leurs couvertures chatoyantes, les *Satras*, les objets précieux destinés au Musée de la bibliothèque sont choisis et rassemblées.

Le conservateur vient reconnaître les présents qu'on lui offre en compagnie du Résident de la province dans laquelle a lieu la cérémonie, et des principaux fonctionnaires indigènes.

Puis les dons sont transportés des différentes pagodes dans la pagode principale du chef-lieu et de là, enfin, quelques jours après à la Bibliothèque Royale de Pom-Penh. Et c'est une foule parée des plus beaux *sampots*, des plus belles écharpes, de bijoux et de fleurs qui les y vient déposer en procession à la fois solennelle et familière.

Prières et chansons alternent pendant plusieurs jours ; et constamment on retrouve cette intimité avec les choses divines qui caractérise les peuples vraiment religieux.

A l'art abstrait du livre qu'il respecte sans toujours le comprendre, le peuple du Cambodge fait l'hommage joyeux et spontané de sa confiance ; il répond à l'appel de la pensée par un courant populaire de sympathie.

N'est-ce pas réaliser un peu la belle formule du grand Pavie, dont les vieux Cambodgiens parlent encore avec des larmes : la conquête des cœurs.

JEANNE CUISINIER.

L'EXPOSITION DE JADES

DU MUSÉE CERNUSCHI (1)

On s'accorde généralement à juger un peu désappointante l'exposition d'objets d'art en jade et en pierres dures ouverte en ce moment au Musée Cernuschi. Les spécialistes n'y retrouveront pas toutes les pièces rares qu'ils auraient eu plaisir à voir une fois juxtaposées ; quant au profane, cette exposition, trop dépourvue de choix, d'ordre... et d'étiquettes, serait bien faite pour le rebuter à tout jamais de l'art chinois. Ce qui est le plus intéressant pour tout le monde, c'est le groupe des jades rituels et funéraires ; mais les explications semées un peu au hasard dans quelques vitrines sont vraiment trop incomplètes pour les visiteurs ordinaires qui n'ont pas la bonne fortune de posséder — j'entends même posséder par cœur — l'*Art chinois classique* ou tout au moins l'excellent petit article que M. d'Ardenne de Tizac a publié dans le n° 1 de notre revue (mai 1924).

On pourra retrouver à l'exposition plusieurs des objets reproduits ou commentés dans cet article, notamment le magnifique tigre blanc (*hou*) ; le grand *pi* très archaïque en quatre segments, les pendentifs de ceinture (*pei yu*) et, toujours de la collection du Dr Giesler, des échantillons superbes et variés de toutes les formes de jades primitifs (pl. XXIII), les tablettes rectangulaires, pointues, biseautées ; les poids de manche, les « couteaux », etc., etc. D'autres jades de haute époque appartiennent au musée Cernuschi, qui a reçu quelques beaux dons, au musée de Cologne (qui a envoyé entre autres un *tsong* très simple, d'une belle matière fauve), à M. Eumorfopoulos, à M. Loo (pl. XXIII), à M. Th. Culty (pl. XXIII), à M. David Weill, à M. Larcade, à M. Jean Sauphar, etc. L'époque relativement moderne est superbement représentée dans une vitrine de Mme Langweill, notamment par un dragon, un poisson, un crabe en jade blanc, etc.

Mais le plus gros de l'exposition se compose de bibelots qui s'accordent souvent mal avec les jades « classiques » et qui eussent gagné à être exposés tout à fait séparément. On nous permettra de citer quelques-uns des exposants en suivant tout simplement — et impartialement — l'ordre des salles.

Au haut de l'escalier on voit les flacons (d'une variété et d'une fantaisie charmante) de M. Frédéric-Moreau ; les flacons et les amulettes du Dr Viau, les amulettes en améthyste, en turquoise, etc., de M. Henri Vever.

---

(1) *Voir* Planche XXIII.

Fig. 1.

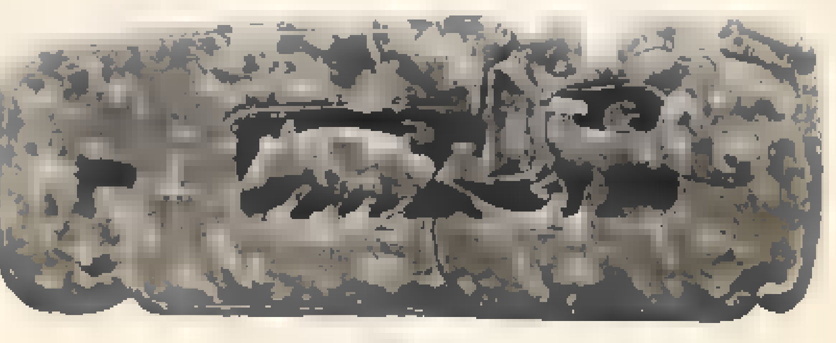


Fig. 2.

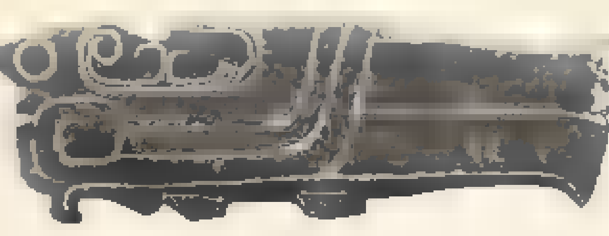


Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 1. — Collection Gieseler. Fig. 2. — Collection Calby. Fig. 3 et 4. — Collection Loo.

La petite salle de droite contient les envois de MM. R. Schreiber, G. et A. Romand, Puerari (un beau faucon en quartz), Michon (de ravissants bois blancs ou verts), Wannieck (bois blancs), de Geldenberg, du comte de Boissieu, de Mlle Marguerite Gobard, de Mme Vagliano (statuettes en quartz fumé), de Mme Raoul Aaron, de « Sin-France », de la Compagnie de la Chine et des Indes.

La salle du coin renferme les bibelots prêtés par la marquise de Chasseloup-Laubat, la comtesse Le Marois, Mme A. Aucoc, par MM. Gaston Héliot, Ernest Cognacq, E. Rousset (un grand vase), Jules Strauss, Van Gelder, Hugo Cahen d'Anvers, Ed. Nœtzlin, R. Sauerbach, Tournet, R. Ochsé, illuminés de l'éclairage électrique qui convient à ces aimables « chinoiseries »

On passe ensuite devant les grandes vitrines de M. et Mme Freyssinet, de MM. Knudsen, Dubois, Louis Jeantet-Violet, A. Portier, Jean Benoist, Pierre Fort, Hector Potin, Gulbenkian, Fernand Pila (une splendeur de couleurs !), Armand Esders (une belle statuette en pierre verte transparente).

Enfin dans la grande salle on trouve, outre les pièces capitales dont nous avons parlé, d'autres envois de M. Wannieck, de M. Bouasse-Lebel, du comte d'Andigné, de Mme E. Gouin, de S. M. la reine de Roumanie, de MM. René Schwob, Zanon, Thion de la Chaume, Georges Aubert (cristal de roche et quartz enfumé). Les envois considérables de Mme Poberejsky débordent de la petite salle du fond.

Au total, cette exposition réunit pêle-même avec des jades un peu commerciaux ou d'assez mauvais goût, des chefs-d'œuvres dans des genres très disparates. C'eût été pourtant parfait si on avait saisi l'occasion d'instruire un peu les badauds : on pouvait leur donner au moins quelques points de repère chronologiques. Certains collectionneurs en auraient fait leur profit.

J. B.

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque, dans les comptes rendus, désigne un membre de l'Association Française des Amis de l'Orient ; le numéro d'inscription précédant le titre indique que l'ouvrage fait partie de la bibliothèque de cette Association.

M. Jean Buhot, Secrétaire-adjoint de l'A.F.A.O., est le rédacteur des comptes rendus non signés.

801. — *Letters on Religion and Folklore* by the late F. W. HASLUCK, M.A., Formerly...Librarian of the British Archæological School at Athens. — Luzac and Co. 1926.

Hasluck, mort à Leysin en 1920, à l'âge de 42 ans, s'était spécialisé dans l'étude des contacts entre l'Islam et le Christianisme. Les lettres qu'il adressa d'Athènes et des Alpes au professeur R. M. Dawkins sont d'une lecture attrayante ; elles sont rédigées avec beaucoup de vivacité et de gaminerie, non sans un tel usage d'abréviations et de mots forgés du turc ou du grec moderne qu'on les comprendrait difficilement sans les annotations judicieuses de Mme Hasluck.

Les idées qui se présentent au folkloriste au hasard de ses voyages et de ses lectures ne sont, bien entendu, qu'effleurées dans ses lettres ; c'est surtout sa méthode qui est instructive et intéressante. Il faut voir quel parti il sait tirer d'un séjour à Argentières, quelles découvertes il fait dans la bibliothèque du curé et jusque dans l'*Almanach Hachette* !

Il fait grand cas de nos ouvrages français, de nos dictionnaires, du Bouillet, du Quicherat ; mais voici une pierre dans le jardin de nos éditeurs (à propos du *Ravenne* de Diehl) : *French-like no plans or index, and no references in text to pictures!* Ailleurs il note sans beaucoup d'enthousiasme que les Français n'accumulent pas les faits mais savent concevoir et développer une idée.

Hasluck s'est relativement peu occupé de l'Orient non musulman. Il s'inquiète de savoir si le Bouddha est associé aux cerfs, biches, etc., autrement que par le « Parc des Gazelles » où il voit une source lointaine de la légende de saint Eustache. Il note (dans un passage que nous n'avons pu retrouver... malgré l'index !) une certaine « femme au panier de poisson » mais il ne la rapproche pas de la Kouan-yin bien connue.

En appendice Mme Hasluck a ajouté un article rédigé par son mari avec beaucoup de netteté et de concision, concernant les temples et églises sur plan circulaire : il cherche à établir que les églises chrétiennes occupent beaucoup moins souvent qu'on ne le croit le site d'un temple païen. Le volume est orné de 20 planches reproduisant pour la plupart d'élégants dessins d'architecture par le savant regretté.

Le Roi du Monde par René GUÉNON. Un vol. in-16, 136 pp., [redacted] frs. — Ch. Bosse, 16, rue de l'Ancienne-Comédie. 1927.

Fort agréablement présenté dans la petite collection des *Cahiers du Portique*, le dernier livre de M. Guénon traite d'un sujet qui n'a pas manqué d'arrêter l'attention des nombreux lecteurs (indulgents ou hostiles) de *Bêtes, Hommes et Dieux*. M. Guénon indique d'abord pourquoi il ne pense pas que la « source » de M. Ossendowski soit dans l'ouvrage posthume de Saint-Yves d'Alveydre, *La Mission de l'Inde* (1910). Il rapproche ensuite cette conception du « Roi du Monde » de celle du « Législateur primordial » (Manu, Minos, etc.) : touche en

passant à plusieurs points qui intéressent les orientalistes : le *Cakravarti*, le *Svastika*, l'« Invariable Milieu », le *soma*, Varuna, Kundalini, etc. et éclaircit plusieurs passages de la Bible (fort connus et assurément peu compris de la multitude : *Gloria in excelsis*... etc. ; *Tu es sacerdos in æternum secundum ordinem Melchisedec* ; — or *Melki Tsedeq* signifie précisément Roi de Justice) ; ainsi qu'une infinité d'autres choses qui intéresseront vivement tous ceux qui ont le goût d'étudier les symboles des religions.

Ce petit livre se trouve par beaucoup de points connexe à un autre ouvrage du même auteur paru dans la même collection, *L'Esotérisme de Dante*, où les amis de la pensée orientale trouveront encore beaucoup à glaner : par exemple sur les *gunas* (pp. 62-63) ; le Brahmapura (p. 92), etc. On connaît l'idée directrice de M. Guénon : c'est que toutes les traditions orthodoxes sont d'accord malgré des diversités de forme (diversités qu'il sait réduire d'ailleurs à peu de chose) ; elle le conduit à des assimilations et à des rapprochements un peu étourdissants, mais assurément curieux et même plus que curieux.

799. — François BONJEAN avec la collaboration de AHMED DEIF. *El Azhar*. — Rieder.

Ce roman est le deuxième d'une série intitulée *Histoire d'un enfant du pays d'Egypte* ; nous regrettons de ne pas connaître le premier, *Mansour*. Ici Mansour raconte sa vie d'étudiant à la célèbre université. Il nous semble que, présenté à la première personne, le récit perd un peu de vraisemblance et même de vie ; néanmoins il ne manque pas d'animation, de pittoresque, de détails vus. El Azhar jouit d'un tel prestige dans le monde musulman, qu'on a peine à croire que son enseignement ne dépasse point le niveau indiqué par l'auteur. Mais qui nous rapportera des renseignements de première main sur ce foyer intellectuel de l'Islam, dont la connaissance serait autrement précieuse aux « chrétiens » que la visite de la Mecque?

800. — *Revue des Etudes Arméniennes*. — Geuthner.

L'organe de la Société des Etudes Arméniennes, dont nous avons sous les yeux le fascicule 2 du tome III (1926) fait le plus grand honneur à son administrateur M. F. Macler, qui a su composer une publication vivante et variée avec des matériaux souvent arides pour les non-spécialistes. Nous y trouvons en effet un article de M. G. Dumézil sur une question de folklore : *Les fleurs Haurot Maurot et les anges Haurvatât Ameretât* ; une notice et description des *Livres imprimés arméniens* à la Bibliothèque de l'Université d'Amsterdam, par M. Macler (4 planches) ; une étude du même sur *Quelques feuillets épars d'un Tétraévangile arménien* (8 belles reprod.) ; *Deux Expositions de peintres arméniens à Paris [mai 1926]* (6 planches) ; il s'agit de Mme Arminia Babaian Carbonnell, élève d'Eugène Carrière, et de Hovsep Pushman, qui a subi des influences moins heureuses. Oserons-nous avouer qu'il est un peu désappointant de ne trouver dans leur peinture aucun caractère de terroir? Si les sujets sont parfois arméniens, la forme d'expression est entièrement occidentale. M. L. Mariès donne une *Notice bibliographique* et une *Bibliographie critique* sur le savant anglais *F. C. Conybeare*. Enfin le volume de 382 pp. se termine par des comptes rendus de livres (souvent signés par M. Meillet*) et par le procès-verbal de la réunion de la Société des Etudes Arméniennes.

Albert von LE COQ. *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens*. 1925. 107 pages, dont 35 de texte, 225 fig. — Dietrich Reimer (E. Vohsen), Berlin.

Le *Bilderatlas* que M. le professeur Dr. A. von Le Coq, Directeur honoraire au *Museum für Völkerkunde*, vient de publier chez l'éditeur Dietrich Reimer mériterait infiniment mieux qu'un compte rendu sommaire. Pour composer le *Bilderatlas* M. v. L. C. a largement puisé dans ses propres travaux, *Chotscho* (1913) et cette remarquable série des *Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, vols. 1-4, dont la publication n'est pas encore terminée. Si les documents exhumés des sables de l'Asie centrale sont parfois assez pauvres du point de vue artistique, ils n'en constituent pas moins, en raison du caractère complexe des influences qu'ils reflètent, d'incomparables objets d'étude. Aussi bien devons-nous être reconnaissants à M. v. L. C. d'avoir extrait d'ouvrages coûteux ou difficilement accessibles la

matière de ces intéressantes études comparatives qui portent tout à la fois sur le vêtement, l'armement, les détails architecturaux.

Étudiant dans le détail l'ajustement des chevaliers de la grotte des seize porte-glaives de Qumtura (fig. 8), M. v. L. C. leur assigne très justement des origines sassanides en les comparant aux personnages représentés sur des plats d'argent publiés par Smirnov (fig. 34-36). Les fresques de Bamiyan (Afghanistan) étudiées par M. et Mme André Godard aussi bien que les vestiges des peintures sassanides que j'ai eu la chance de découvrir à Dukhtar-i-Nochirwan, près de Roui, dans le talweg de la rivière de Khulm, nous permettent de situer plus nettement encore la rencontre entre l'art officiel des Sassanides et l'imagerie bouddhique. Il y a identité du type et de costume entre les chevaliers porte-glaives de la figure 8 (Qyzil) et les personnages qui figurent, à Dukhtar-i-Nochirwan en qualité d'assistants d'un roi Sassanide représenté au centre de la composition.

L'examen des différentes armures fournit également à M. v. L. C. une série de remarques intéressantes ; cet examen porte non seulement sur l'armure, mais sur le détail même de l'armement, épées aux quillons droits, poignards, ceinturons, faneaux, étendards, détails que nous retrouvons identiques aussi bien à Bamiyan qu'à Dukhtar-i-Nochirwan.

Fort intéressantes sont également les observations faites par M. v. L. C. en étudiant le traitement graduellement aberrant de la corne d'abondance, attribut dont le sens allégorique semble avoir complètement échappé aux artistes de sang mêlé chargés de décorer les grottes de Qumtura près de Qyzil. Il convient cependant de noter que la corne d'abondance est parfois traitée avec beaucoup d'exactitude : c'est le cas pour une œuvre tardive (IVe siècle A. D.) des ateliers gréco-indiens, découverte dans l'ancien Kapisa, près de la moderne Tcharikar, en décembre 1924 : une Hariti, assistante d'un Buddha, tient une corne d'abondance très exactement représentée.

M. v. L. C. voit dans les tritons, dauphins et hippocampes du répertoire gandharien les ancêtres du dragon chinois (frise d'un bas-relief gréco-indien de Lori yan-Tangai et dragon de Bäzäklik près de Murtuq. Le thème de la fée à l'arbre (yaksini) (Barhut, Sanchi), de la naissance du Buddha (art gréco-indien), de la danseuse, est rapproché d'une représentation d'Apollon et de Daphné figurant sur une étoffe égypto-hellénistique du IIIe siècle (fig. 154), découverte à Antinoé par M. Gayet, actuellement exposée au Musée Guimet (1), et publiée par M. Mouneret de Villard. Ici le rapprochement me paraît quelque peu arbitraire ; le sujet figurant sur l'étoffe d'Antinoé est, de l'aveu de M. v. L. C. une réplique tardive d'un modèle ancien, mais rien ne prouve que cet original hellénistique soit très antérieur aux sculptures de Barhut et de Sanchi (ca. IIe siècle A. C.) représentant des fées à l'arbre (2). Le sujet, si simple, de la figure debout, une jambe légèrement fléchie, est de ceux qui doivent appartenir — sans qu'un lien historique les unisse — aux répertoires de tous les arts. Autant les détails spécifiques du costume et de certaines combinaisons bien caractérisées (le Ganymède de Leocharis et l'enlèvement de la *Nâgî* par un *garuda*) (3) appellent des comparaisons fécondes, autant il convient de se défier des rapprochements qui portent sur des attitudes simples, communes à tous les pays comme à toutes les époques.

La vaste information de M. v. L. C. donne toute sa mesure dans l'étude comparative d'un détail architectural qui figure de nos jours dans certaines constructions de l'Arménie, et que Sir Aurel Stein a retrouvé dans la résidence d'un chef local, à Miragram, près de Mastuj, au nord du Chitral.

Cette sorte de plafond à encorbellement a été reproduit ou simulé dans la plupart des sites visités par les différentes missions scientifiques qui ont opéré en Asie centrale. M. P. Pelliot* l'a retrouvé à Touen-houang (fig. 234, 243, 244). M. A. Foucher, l'a signalé dans son *Art gréco-bouddhique du Gandhâra* (temple de Pandrenthan au Kaschmir, IXe s. A. D.) (fig. 233).

(1) E. Guimet, *Les portraits d'Antinoé au Musée Guimet*, p. 17.

(2) La légende de la jeune femme faisant fleurir l'arbre *açoka* en le touchant de son pied est purement indienne, voir à ce sujet J.-P. Vogel : *La belle et l'arbre açoka* dans B.E.F.E.O., t. 18, p. 551-552.

(3) De Sanghao (Swat), d'après Grünwedel (*Buddhistische Kunst*, p. 103. *Mythologie*, p. 37 (fig. 19) région de Kabul, d'après M. von Le Coq.

D'origine indienne, ce détail de construction aurait passé en Asie Centrale, en Chine et en Corée en même temps que le bouddhisme. Nous savions trouver à Bamiyan, grâce aux descriptions de Moorcroft et du Capitaine Talbot (1) un dispositif analogue. Les belles photographies rapportées par M. André Godard* de sa fructueuse mission en Afghanistan nous permettent de compléter très heureusement la documentation du *Bilderatlas*.

Ces quelques lignes ne donnent qu'une faible idée de la richesse documentaire de cet ouvrage, qui ajoute aux trésors exhumés par M. von Le Coq tout un ensemble de comparaisons et de suggestions qui élargissent singulièrement le champ de nos études.

J. HACKIN.

History of Indian and Indonesian Art, by Ananda K. COOMARASWAMY, Keeper of Indian and Muhammadan Art in the Museum of Fine Arts, Boston. 295 pp. de texte, 400 illustr. sur 128 planches. Un vol. in-4°, 50 shillings. — Goldston, Hiersemann et Weyhe, 1927.

Dans cet important ouvrage, extrêmement utile et bien compris, M. Coomaraswamy * montre au plus haut degré la concision, la netteté et la compréhension qui le font apprécier d'un public très étendu. De plus il apporte une quantité de découvertes nouvelles, fait plusieurs mises au point des plus nécessaires, et reproduit un grand nombre de morceaux peu connus. De fait il y avait longtemps que l'ouvrage de Vincent Smith, par exemple, n'offrait plus guère qu'un intérêt rétrospectif, tant l'archéologie indianiste a progressé depuis un quart de siècle.

On adresse parfois à notre auteur le léger reproche d'adopter avec précipitation les dernières hypothèses de la science. Voici par exemple son premier chapitre, intitulé *Indo-Sumerian*. On ne peut pas dire que l'époque même approximative des objets trouvés à Mohenjo-Daro soit connue : les inscriptions en sont indéchiffrables ; et on ne sait pas ce qu'étaient les Sumériens. Cependant il faut bien se faire une nomenclature provisoire. M. Coomaraswamy est le premier à reconnaître que l'archéologue doit souvent changer son fusil d'épaule. Nous lui donnons raison de ne pas alourdir son texte de « peut-être » et de « croit-on » qui en l'occurrence ne seraient que des formules oratoires, le doute perpétuel étant une obligation sous-entendue.

Voici quelques notes prises au hasard qui donneront une faible idée de l'intérêt de cet ouvrage. P. 6, le partage fait entre Aryens et Dravidiens des éléments divers de l'hindouisme : *yajna* aux premiers, *puja* aux seconds ; et parmi les marques du triomphe final des vaincus sur leurs conquérants « *le glissement du symbolisme abstrait vers une iconographie anthropomorphe au moment où se développe le déisme et la bhakti* ». A propos des bas-reliefs de Bhaja, pl. VII-VIII (un remarquable Indra sur Airavâta), une excellente critique qui serait à citer en entier (pp. 26-27).

P. 11, un état approximatif des thèmes communs à l'art hindou pré-gandhârien et à tout l'art ouest-asiatique (sumérien, hittite, assyrien, mycénien, crétois, troyen, lycien, phénicien, achéménide et scythe). Pp. 56-57 les premiers Bouddhas (« early Kuṣâna ») de Mathurâ. L'auteur pense avec M. Goloubew* qu'ils ne doivent rien à l'art hellénistique ; ils dérivent de l'ancien *yakṣa* hindou. Les reproductions sont assez convaincantes. [L'*uṣṇiṣa* affecte la forme d'une mèche enroulée en spirale, ce qui est conforme au vrai sens du mot ; il est d'autant plus bizarre que ce soit l'*uṣṇiṣa* mécompris des copies, ou copies de copies, de Bouddhas hellénistiques qui aient fini par prévaloir à Mathurâ même, avant de s'imposer à l'Asie entière]. P. 71, une excellente esquisse générale de la floraison Gupta.

P. 83, l'auteur se range à l'avis de Fergusson et de Parmentier, que le *çikhara* (la tour curviligne convexe du temple en général septentrional et souvent vichnouite) représente *si on l'étudie dans son évolution* un entassement de toits superposés et non pas l'imitation d'un édicule en roseaux selon la théorie séduisante de Havell*.

P. 88 une explication plus plausible que celle d'Abanindranath Tagore des « six éléments » *(Sadanga)* de la peinture. Pp. 102-105 une caractérisation magistrale des principales époques de l'architecture Pallava.

P. 128 : comment l'on distingue une miniature « rajpoute » d'une miniature

(1) *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1886, p. 325, 309.

« mogole », question que M. Coomaraswamy avait déjà traitée ailleurs, mais jamais avec autant de concision et de clarté.

Un chapitre est consacré aux arts appliqués. Enfin les prolongements de l'art indien en dehors de l'Inde proprement dite (Cachemire, Népal, Tibet, Turkestan chinois et Extrême-Orient ; puis dans la péninsule indochinoise, l'Insulinde, et Ceylan) sont étudiés en 70 pp. fort substantielles. Sur la question de l'indépendance de l'art khmer l'auteur dit notamment (p. 181) : « *L'art purement indien au Cambodge disparaît au moment où l'on met en œuvre les matériaux durables, exceptionnels avant l'époque classique. D'autre part l'art khmer classique possède un style unifié et pleinement développé dès son apparition dans les édifices de grès du Prah Khan et de Banteai Chhmar, et il conservera ses caractères essentiels, non sans se développer intérieurement, pendant trois siècles au moins* [lire *quatre*, l'ouvrage sur Banteai Sdei n'avait pas encore paru]. *L'architecture khmère classique semble dériver principalement des types indigènes septentrionaux en bois* [colonnes, colonnettes, toits de pierre imitant les tuiles, etc.] ; *il n'y a pas continuité avec le style indianisant antérieur du sud..., mais seulement un parallélisme avec l'évolution du çikhara hindou par le redoublement des éléments semblables* ».

Les neuf cartes archéologiques sont trop incomplètes, sans échelle ni coordonnées d'aucune sorte (on peut prédire un immense succès à qui publierait une carte archéologique de l'Inde). Par contre, la bibliographie, contenant six ou sept cents références, est à prendre en modèle, ainsi que l'index. Les notices des planches renvoient à la page du texte. Les figures sont munies de légendes sommaires, et les clichés en sont remarquables, si on compare les mêmes sujets dans des ouvrages antérieurs. Mais les œuvres très souvent reproduites sont faiblement représentées ici ; elles cèdent la place à de nombreux morceaux inédits ou presque. Voici des antiquités pré-mauryennes (pl. I-III) ; des têtes maurya (?) (VI) ; des pièces remarquables du musée de Lucknow, dont un Avalokiteçvara de haute époque (XXI) ; le Bouddha debout de Sarnath, daté + 123 (XXII) ; un autre en bronze, colossal, très curieux (musée de Birmingham, XLI) ; les bas-reliefs de Kanheri (XXXI, XLIII), etc. On voit que cet ouvrage impatiemment attendu ne désappointera ni les savants ni les amateurs d'art.

800. — CHANDIDASA. *Les Amours de Radha et de Krichna*, traduites du bengali avec introduction par MAN'HA. — Un vol. in-12. Stock.

Les Hindous se plaignent parfois assez amèrement que l'Europe se contente d'admirer le grand passé philosophique, littéraire ou artistique de leur pays, sans vouloir comprendre, « *realize* », sa vitalité ininterrompue et en ce moment très désireuse de s'affirmer. En ces derniers temps toutefois, et depuis que Tagore appartient à la littérature mondiale, nous avons eu souvent l'occasion de signaler ici des traductions de la poésie hindoue en vernaculaire.

C'est un excellent signe que la présente traduction d'un poème du XIV[e]-XV[e] siècle qui jouit au Bengale d'une immense popularité. Agréablement écrite et accompagnée de quelques notes utiles, elle se lit avec plaisir, malgré un abus des points de suspension et lignes de points qui sont déjà insupportables chez certains romanciers français, et qui ajoutent ici le doute et l'inquiétude de passages omis ou abrégés. En beaucoup de cas la traductrice a laissé aux noms propres leur forme bengalie, assez voisine de la forme sanscrite plus familière au grand public ; elle s'est bien documentée, notamment dans sa préface, mais parfois on dirait que, sans commettre de contre-sens, elle n'a pas reconnu de quoi il s'agit (par ex. p. 16 *la Renaissance Pauranik* ; plus loin : *le Vaisnava, théologie pratiquée au XIV[e] siècle*). En tous cas nous lui sommes reconnaissants de nous avoir rendu accessible un poème qui continue à nourrir l'imagination d'un grand peuple.

803. — Arthur GEDDES*. *Au pays de Tagore*. La civilisation rurale du Bengale occidental et ses facteurs géographiques. — Montpellier, Librairie Nouvelle, 1927.

L'auteur de cette thèse est le fils de M. Patrick Geddes, biographe de Sir Jagadis Bose. Lui-même a professé à Bombay et à Santiniketan. Son travail intelligent et consciencieux intéressera particulièrement les Amis de l'Orient qui suivent de plus ou moins près l'ac-

tivité de l'« Université » Viçvabharati : tout document qui nous aidera à nous représenter ce paradoxal foyer, cet *asrama* moderne et son entourage mi-désertique sera le bienvenu.

Très logiquement M. Geddes étudie d'abord le milieu géographique (terrains, climat, végétation, déboisement) ; puis les régions de civilisation, les unités régionales, les voies de circulation ; les villages, la forme des habitations musulmanes et hindoues, l'agriculture et l'économie rurale ; la santé, la malaria ; enfin la rénovation rurale et l'initiative de Tagore à Santiniketan et à Sriniketan. Cet ouvrage lumineux est accompagné de quelques dessins et plans dressés par l'auteur. Nous le recommandons chaleureusement à tous les amis français de Tagore et de l'Inde.

Annales Franco-Chinoises, Lyon. — N° 1, mars 1927, un fasc. in-8°, 34 pp., 2 fr. 25.

Cette petite publication sera la bienvenue si elle doit nous tenir au courant de l'activité de l'Institut franco-chinois de l'Université de Lyon, et favoriser un rapprochement entre la France et la Chine nouvelle. Le premier numéro contient déjà des articles intéressants, mais on sent que ce bulletin est loin d'avoir trouvé sa forme définitive. Actuellement sa présentation fait tort à son contenu.

802. — *Le problème du Pacifique*, par André DUBOSCQ*. Un vol. in-16 avec carte, 7 fr. — Delagrave.

C'est plaisir de voir expliquer les questions comme celles-là par M. A. Duboscq qui toujours y apporte une clarté, une largeur de vues, et une impartialité assez rares chez les commentateurs des événements politiques. Les profanes (dont nous sommes) lui auraient pardonné de s'attarder un peu plus ici encore sur la Conférence de Washington, car il est évident qu'elle n'a pas fini de faire sentir ses effets. Mais dans ce petit volume nous croyons sentir quelques réticences voulues. C'est dans une forme très enveloppée que l'auteur indique une solution du problème du Pacifique : pour la France, elle consisterait à se rapprocher du Japon. L'A.F.A.O. n'a pas de vœu plus cher.

Les peintures chinoises dans les collections américaines, par Osvald SIRÉN*. — Van Oest 1927.

Le premier tome de cet ouvrage qui en comprendra cinq (200 pl. en héliotypie, en souscr. 1000 fr.) et qui fait partie de la Nouvelle Série de la *Bibliothèque d'Art du Musée Guimet*, vient de paraître. Les peintures sont reproduites en grand format, souvent à l'échelle de l'original lorsqu'il s'agit d'un écran ou d'un petit rouleau, et l'effet en est très satisfaisant ; nous ne perdons rien de la fraîcheur du coup de pinceau ni du mordant de la soie. Citons parmi les plus agréables pièces de ce premier recueil l'*Apprêt de la soie*, de l'empereur Houei Tsong d'après une peinture T'ang (pl. 5-8) ; les deux *Paysages d'hiver* de Fan K'ouan (pl. 12 et 17) ; le *Paysage d'automne* de Tchao Ta-nien (pl. 15) ; un grand *Rouleau de paysage* de Tong Yuan (pl. 22-24) ; les *Paysages imaginaires* de Li Kong-lin (pl. 27-31) ; la *Piste de montagne* par Tchou Jouei (pl. 39), etc.

L'introduction raconte les circonstances et les heureuses collaborations qui ont permis à l'Amérique de se constituer ces incomparables collections de peinture chinoise que renferment le musée de Boston et la Freer Gallery de Washington. En particulier la personnalité si curieuse du collectionneur enthousiaste et du bienfaiteur public que fut M. Freer est esquissée avec beaucoup d'esprit.

Depuis son temps les attributions sont devenues plus prudentes, la critique plus rigoureuse. Certes, il s'en faut encore de beaucoup que nous puissions nous faire une idée exacte du style de chacun des grands peintres chinois. Mais quand on aura étiqueté toutes les manières sous le nom d'un maître et gradué toutes les qualités d'interprétation, on sera tenté de prendre parti pour la critique sentimentale du regretté M. Freer. Quoi de plus pédant que les recherches des historiens d'art sur l'authenticité de tableaux qu'ils négligent souvent de regarder?

M. Sirén n'est pas de cette école là. Aussi nous donne-t-il, outre les indications usuelles, les notes qu'il a prises devant les originaux et qui sont d'un critique non seulement savant, mais sensible. Elles suppléent heureusement aux insuffisances de la reproduction monochrome. Sont également citées les

observations de M. Lodge et d'Okakura Kakuzô.

806. — Kou-Houng-Ming. *L'Esprit du peuple chinois*. Préface de Guglielmo Ferrero. Traduit de l'anglais par P. Rival. 3e éd. Un vol. in-12, 12 fr. — Stock, 1927.

C'est, croyons-nous, une erreur que de traduire en français comme on le fait constamment des apologies rédigées par des Orientaux à l'usage des Anglo-Saxons. Quoique les Anglais et les Américains écrivent de gauche à droite et se servent de fourchettes comme nous, nous ne les comprenons (et [redacted] ne nous comprennent) guère mieux que les Chinois ; ils leur reprochent des défauts qui n'en sont pas pour nous, et un éloge de la Chine farci de citations de la Bible ou d'allusions à Hazlitt ou à Froude perd ici beaucoup de son éloquence.

L'auteur de ce livre-ci écrit non seulement pour les Anglais, mais encore à leur manière, avec leur *humorous* aplomb, leur bonhomie, leur désordre. Il déclare que « *l'Anglais est simple et profond, mais manque d'étendue ; les Allemands possèdent la profondeur et l'étendue, mais n'ont pas la simplicité* ». « *Je crois que ce sont les Français qui ont le mieux compris les Chinois — le meilleur livre* (ajoute-t-il en note) *est la* Cité Chinoise *de G.-Eugène Simon — ; ils n'ont pas la profondeur des Allemands ni la largeur d'esprit des Américains* (? — toujours le prestige de l'Amérique en Orient) *ni la simplicité des Anglais, mais ils ont la délicatesse* »

M. Ferrero rectifie dans sa préface, mais incomplètement, quelques idées fixes de ce Chinois de vieille roche : celle-ci par exemple, que la plèbe est en Europe toute puissante. Il oublie qu'on la manie avec la plus grande facilité au moyen de la presse, et que celle-ci, toujours inférieure à ses lecteurs, et toujours vénale ou servile, est infiniment plus coupable que les gouvernements ou que les foules. Quoiqu'il en soit, M. Kou Houng Ming a cause gagnée chez nous ; le peuple chinois dans son ensemble est profondément sympathique aux Français, et ce n'est pas ici qu'on trouverait des détracteurs de la femme chinoise. On pourrait même établir entre la France et la Chine certains parallèles...

805. — *Le Jardin des Pivoines* par Nagai Kafu, suivi de cinq récits d'écrivains japonais contemporains ; traductions de Serge Elisséev*. Un vol. in-12, 40 fr. — Au Sans Pareil, 1927.

Ce livre continue très brillamment la collection ouverte par *Le Japon traditionnel*. Ces six contes complémentaires et peut-être supérieurs aux *Neuf nouvelles japonaises* (édit. Van Oest), ont une plénitude, une résonnance extraordinaires, et leur version française fait le plus grand honneur à M. Elisséev ; plût au ciel que Kipling ou B. Shaw nous fussent aussi bien rendus ! On ne s'aperçoit pas du tout de leur transposition dans une langue plus qu'étrangère ; en même temps ils conservent une dignité, une simplicité et un fini qui sont des caractères proprement nationaux : cela ressemble — qu'on nous passe la comparaison — à la merveilleuse menuiserie japonaise en bois naturel.

Aucun des six auteurs choisis par M. Elisséev ne cherche, je pense, à cacher tout ce qu'il doit à la littérature occidentale pour les procédés et même pour la matière première (le paysage, la foule, etc.) mais l'émotion est absolument neuve sans le moindre exotisme. Il y a une âpreté, une inquiétude que nous n'attendions pas chez des Asiatiques. Disons tout de suite que dans cette atmosphère électrique il ne se passe jamais rien, tant l'intrigue fait horreur aux romanciers japonais — du moins de cette école, car il en est d'autres, au contraire...

Le *Jardin des Pivoines* est un lieu d'excursion où un monsieur se rend avec sa maîtresse, sans savoir pourquoi. — « Ce n'est que cela, les pivoines de Honjo ? Si nous rentrions ? — C'est cela, rentrons ». Un pessimisme, une amertume dépouillée de tout romantisme, rappellent les plus belles pages de Maupassant.

Une journée malheureuse par Arai Kiichi, trahit peut-être une influence russe. *Les Feux* de Shiga Naoya sont l'admirable nouvelle dont *Europe* nous avait donné la primeur. Il s'agit encore d'une excursion à la campagne ; on ne saurait imaginer des pages plus vibrantes malgré une extrême simplicité.

La Fille du Café par Hasegawa Nyozekan, et *L'Elève diplômée* par Morita Sohei nous donnent des échappées sur des existences de femme. Nous y apprenons que dans les lycées de filles japonais les élèves pâtissent parfois de la profession de

leurs parents. Ces deux nouvelles sont d'un réalisme minutieux, discret, un peu lambin, qui finit par recomposer la vie même. Encore une fois, toute intrigue en est rigoureusement éliminée.

Le Secret par TANIZAKI Junichirô est le bizarre récit d'un Des Esseintes japonais explorant Tôkyô sous des travestis : une femme le reconnaît et lui offre des rendez-vous agréables dans un endroit qu'elle ne veut pas lui laisser découvrir. C'est assez piquant, peu vraisemblable, et en somme plus creux que les autres récits ; il n'est pas défendu de le goûter davantage.

804. — Kikou YAMATA. *Le Shoji*, intimités et profils japonais. Un vol. in-12, 10 fr. — Stock.

Il nous paraît que le dernier volume de Mlle Kikou Yamata est fort supérieur à *Masako* dont le succès est déjà si grand et si légitime. Ici aucune intrigue de roman ne sert de prétexte à ses notations qui sont d'une psychologie extrêmement pénétrante. Quelques anecdotes typiques parsèment ce livre charmant. Les derniers chapitres sont rédigés sous forme de nouvelles avec une sobriété, une tension admirables : elles renforcent et éclairent les belles pages de littérature japonaise contemporaine traduites par M. Elisséev* où l'on voit un Japon au cœur antique se servir à chaque instant du téléphone ou du tramway, et parfois se sentir un peu troublé au contact de l'Occident.

Le livre n'a rien de disparate malgré la liberté de sa composition. Le style de Mlle K. Yamata est précieux, quelquefois légèrement négligé et un peu obscur : cela volontairement, mais, croyons-nous, inutilement. Les œuvres que la jeune poétesse nippo-française a déjà à son actif comptent au premier rang de la littérature européenne sur le Japon, mais nous sommes persuadés qu'elle laissera bientôt derrière elle tous ses prédécesseurs dans l'interprétation de l'âme japonaise, car la nature qui lui a donné deux patries l'a aussi douée d'une sensibilité très fine et de la volonté de s'exprimer dans une forme de plus en plus parfaite.

Nouvelle Série, n° 10. BULLETIN Juin 1927.

DE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

A la Librairie des Arts et Voyages, 28, Rue de Londres
et au siège de l'Association, Musée Guimet, Place d'Iéna, PARIS (XVIe)

AU DARLAC

INSTITUTIONS ET ÉTAT SOCIAL

par Mlle Jeanne CUISINIER (1)

..... D'abord..... Darlac ? Darlac ? Ne faudrait-il pas un peu expliquer ce que c'est, et où cela se trouve. Je suis persuadée que plusieurs parmi vous le savent aussi bien que moi, et peut-être depuis plus longtemps, mais j'affirme aux autres qu'il n'est pas déshonorant du tout de l'ignorer. La preuve — si j'ose dire — c'est qu'avant de vouloir y aller, je ne savais pas très exactement moi-même où cela se trouvait.

Le Darlac est une province du Sud-Annam ; administrativement, il dépend du Résident supérieur en Annam, mais n'a rien à voir avec le Gouvernement annamite. Géographiquement, il appartiendrait plutôt au Laos ; ethnographiquement, il constitue une sorte d'îlot étranger.

Le Darlac est borné, au nord, par les provinces de Kontum et de Binh Dinh, à l'est, par les provinces de Phu-Yen, de Khanh Hoa et de Binh Thuan, au sud par les provinces de Binh Thuan et du Haut-Donaï, à l'ouest, par le Cambodge.

Le Darlac a une superficie de 26.000 kilomètres carrés environ, soit un peu plus du vingtième de la superficie de la France. Cela représente plus du quart de la superficie totale de l'hinterland moï qui s'étend du col d'Ailo (16° lat. N.) aux rives du Donaï (11° lat. N.), en suivant la direction générale de la Cordillière annamitique. Cet hinterland moï est une succession de plateaux séparés les uns des autres ou coupés par des vallées qui, tantôt soulignent et tantôt modifient légèrement l'orientation générale du massif. Les différents plateaux sont peuplés de tribus malayo-polynésiennes qui diffèrent les unes des autres par les dialectes et les coutumes, et qu'on désigne toutes par un mot qui ne veut rien dire : les Moïs.

« Moïs » est un terme annamite signifiant « sauvages », mais précisément, « sauvages » est un mot si élastique qu'il a fini par n'avoir plus de sens. Il

(1) Conférence avec projections, donnée à l'A. F. A. O., le 5 mars 1927.

suffit de se rappeler la conception puérile et charmante d'ailleurs, qu'avaient des sauvages, nos philosophes du XVIII[e] siècle et de rapprocher cette conception de celle que l'Ecole anglaise d'anthropologie avec Frazer, et plus récemment les travaux de M. Lévy-Bruhl, nous ont rendue familière, conception plus rigide, toute scientifique et tout aussi séduisante.

Les tribus sauvages, ou moïs, puisqu'on a adopté généralement en Indochine, ce terme, de préférence aux équivalents des autres langues de l'Union, les tribus moïs, donc, appartiennent à la grande famille des Malayo-Polynésiens. Il y a deux groupes principaux, divisés et subdivisés eux-mêmes en nombreux sous-groupes. Nous ne nous occuperons que de la tribu des Rhadés qui constitue le groupement le plus important du Darlac et de la tribu des Pnongs-Mnangs, moins importante numériquement, mais très importante au point de vue économique, parce que les Pnongs-Mnangs sont héréditairement des chasseurs d'éléphants et que le Darlac est le marché d'éléphants le plus important de l'Indochine.

L'hinterland moï empiète à la fois sur les territoires de l'Annam, du Laos et de la Cochinchine, et il est voisin immédiat du Cambodge. Les Moïs se sont trouvés, par conséquent, entre les grandes civilisations de la péninsule : la civilisation annamite, tout imprégnée elle-même de la civilisation chinoise, la civilisation chame (les provinces de Phu-Yen et de Binh Thuan faisaient partie de l'ancien royaume de Champa), la civilisation khmère, et plus tard, la civilisation siamoise qui continuait celle-ci et dont le contact s'établissait par le Laos. Eh bien, malgré un contact suivi avec leurs voisins, contact qu'établissait tantôt des guerres, tantôt des échanges commerciaux, les Moïs n'ont subi l'influence d'aucune de ces civilisations.

On peut signaler en passant qu'à Madagascar, où les tribus malayo-polynésiennes sont en majorité, mais où les croisements sont très nombreux, un phénomène analogue s'est produit, et là, malgré de nombreux métissages. L'occupation arabe qui a duré plusieurs siècles n'a laissé aucune trace, sinon un peu, tout au nord, et surtout à cause de l'immigration des Comoriens qui eux, ont subi l'influence arabe, dans une mesure du reste assez faible.

Il ne faudrait pas conclure, néanmoins, à une imperméabilité absolue des races indonésiennes, car à Java, par exemple, les Malais ont subi fortement des influences successives.

Et maintenant, je voudrais bien vous raconter, avant de vous parler sérieusement du Darlac, comment j'y suis arrivée.

J'en avais entendu parler pour la première fois à Hanoï ; on m'avait dit que c'était un petit îlot préservé de tout contact étranger, où le Résident avait organisé le pays pour les Rhadés et par les Rhadés ; on m'avait dit aussi qu'à l'époque où je voulais faire le voyage (c'était la saison des pluies) les routes étaient quasi-impraticables ; on m'avait cité telles personnes qui n'avaient jamais réussi à arriver jusque-là ; on avait même essayé de me représenter.... les dangers de cette expédition, car il y a des gens peureux dans tous les pays. Dangers ? tigres et panthères dans la forêt, population peu sûre dès qu'on

s'éloigne des centres administratifs, enfin virages nombreux et brusques dans des routes d'argile où l'auto peut également s'embourber ou déraper.

Bref, vous voyez qu'à l'intérêt documentaire d'une visite au Darlac s'ajoutait un stimulant... sportif.

On peut arriver à Ban-Méthuot, le chef-lieu du Darlac par deux routes, en partant de la côte d'Annam, soit la route de Qui-Nhon à Kontum et de Kontum à Ban-Méthuot qui permet de traverser la région Djaraï, soit la route Nhatrang-Ninhoa-Ban-Méthuot. J'essayai la première, mais je fus obligée de l'abandonner. J'avais mis près de six heures pour couvrir les cinquante-trois kilomètres qui séparent Pleikou de Kontum, tant la route était abîmée par les pluies. Aussi je me souciais peu de faire dans de semblables conditions les deux cent dix kilomètres qui séparaient encore Pleikou de Ban-Méthuot.

Je ne regrettais pas, néanmoins, d'être venue en vain à Kontum ; la route est très belle, le passage du col de Manlang est impressionnant ; l'arrivée à Kontum, blottie dans une boucle de la Sésane, est très jolie et j'avais vu des Moïs des tribus Bahnars et Djaraïs, ces derniers surtout, semblables, par le type physique et le costume, aux Rhadés que j'allais retrouver au Darlac. Ce sont de beaux gaillards, pas très grands, mais plus grands que les Annamites, plus vigoureux surtout, musclés, la peau cuivrée d'un ton assez clair, les cheveux lisses, le nez un peu épaté, enfin le type classique des Indonésiens.

Les femmes qu'on m'avait dit aussi être belles ne m'ont pas fait grande impression. Mais peut-être qu'il en est des femmes comme des modes nouvelles : on ne les trouve bien qu'après un peu d'entraînement. Et je n'ai pas eu assez de temps pour m'entraîner à admirer ces dames Djaraïs dans la province de Kontum et ces dames Rhadés dans la province du Darlac.

Leur costume n'est pas très compliqué. Elles portent une jupe longue qui s'écarte et découvre la jambe gauche jusqu'au-dessus du genou lorsqu'elles marchent. Chez elles, elles ne mettent pas autre chose, mais pour sortir, elles se drapent jalousement dans une écharpe. C'était aussi le costume des femmes laotiennes avant qu'on ne leur eût enseigné la pudeur, mais les écharpes et les bords supérieurs et inférieurs des jupes se rehaussent chez les laotiennes de couleurs plus vives. Sur la tête, une écharpe posée en fichu, les pans ramenés en arrière, obliquement. Le portage de la hotte sur le dos caractérise la silhouette.

Pour les hommes, la pièce principale du costume est une ceinture enroulée autour de la taille, passée entre les jambes, et dont les deux pans, généralement terminés par des franges, retombent devant, à mi-cuisse. Quand ils sont en costume de travail, cette pièce principale est même la seule. Comme costume de cérémonie, ils ajoutent à cette ceinture une veste courte, à manches, légèrement échancrée, à l'encolure garnie de broderies rouges ou rouges et blanches. L'effet de cette veste et des cuisses nues est un peu déconcertant au début. Certainement la couleur de la peau habille, mais elle habille davantage un homme tout nu qu'un homme à moitié vêtu, surtout quand la moitié habillée est la moitié supérieure. Enfin, c'est aussi une question d'entraînement, et à la longue, ça n'est pas désagréable à regarder. Les hommes sont

coiffés d'un turban qui rappelle le turban des Annamites. Ils portent autant de bijoux que les femmes et de même espèce.

Les jupes des femmes, leurs écharpes, les ceintures et les vestes des hommes sont d'une étoffe de coton assez rugueuse d'un bleu foncé, presque noir, ainsi que les couvertures dans lesquelles ils s'enroulent par les temps froids. Car il fait parfois très froid dans cette région étant donné l'altitude qui dépasse 800 mètres dans certaines parties du Kontum ; au Darlac, elle est un peu moins grande, mais Ban-Méthuot, qui n'est pas un des sommets culminants, est à 560 mètres.

Une chose m'avait paru très drôle dans cette province du Kontum. Lorsque je croisais des indigènes, ils se détournaient très vite après m'avoir saluée (quand ils me saluaient), [illegible] de la main gauche, ils se grattaient [illegible] ventre. On m'expliqua qu'ils faisaient ce geste pour réveiller l'esprit qui dort en eux et qui, une fois réveillé, les défendra contre l'esprit que nous, blancs, portons avec nous. Notre esprit, à nous, est méchant, malfaisant, mais beaucoup moins puissant que le leur et ne pourrait leur faire de mal que par surprise ; alors... ils se grattent le ventre comme les Italiens font les cornes, ou comme on récite une formule incantatoire.

Enfin, je quittais quelques jours plus tard la côte d'Annam, où j'étais revenue, et, empruntant cette fois la route Nhatrang-Ban-Méthuot qui était en effet plus praticable, je repartais vers le pays moi, resté spécifiquement moi.

Et si le Darlac a gardé son caractère original — on peut même dire, s'il a retrouvé son caractère original —, ce résultat doublement intéressant, au point de vue de l'ethnologie et au point de vue de la sociologie comparée, est dû à l'initiative de l'ex-Résident du Darlac, M. Sabatier.

Il a voulu savoir, en effet, comment une tribu primitive, placée en dehors des influences étrangères, se développe selon ses propres tendances et acquiert ainsi une civilisation autonome.

Et ses directives ont été : assurer à ses administrés la sécurité matérielle et les isoler, pour ainsi, les défendre contre toute influence étrangère.

Faut-il vous faire remarquer qu'il appliquait ainsi, très strictement, nos principes de colonisation ? Leur application, hélas, est trop rare pour qu'on oublie de la signaler quand il y a lieu, comme c'est le cas ici. Je ne puis m'étendre sur les moyens qu'il employa pour arriver aux beaux résultats qu'on va voir, je ne puis que citer les plus importants.

Ce sont : la codification des lois et coutumes, et la création, à Ban-Méthuot, d'un tribunal indigène appliquant ces lois et ces coutumes.

Naturellement, l'ensemble de ces lois et coutumes constitue l'organisation sociale du Darlac. Et c'est celle-ci que je veux essayer d'esquisser devant vous.

Cette organisation sociale est extrêmement intéressante, extrêmement curieuse et très complète. Il n'y faut point chercher précisément un modèle pour nos sociétés plus évoluées et plus exigeantes, bien qu'à certains égards,

la législation des Rhadés soit plus prévoyante que les nôtres. Mais je crois que l'esprit même de leur tradition nous gênerait dans l'ensemble.

Les grandes bases de cette Société sont :

Le communisme familial ;

L'inaliénabilité de la propriété ;

Le matriarcat et l'indissolubilité du mariage.

Communisme et propriété : ces deux termes semblent s'opposer, mais la contradiction n'est qu'apparente. En effet, il existe bien là-bas un régime de la propriété, mais n'appartenant pas à un individu, appartenant en commun à toute une famille.

La propriété est inaliénable, comme je viens de vous le dire, et elle se transmet par les femmes. La fille aînée devient la gérante de cette propriété lorsque meurt sa mère. Elle y trouve naturellement tout ce qui est nécessaire à sa subsistance : les produits du sol, de la chasse et de la pêche ; mais tous les membres de la famille ont sur ces produits les mêmes droits que la fille aînée, qui, elle, est la maîtresse du sol, « *pôlan* », en rhadé. Ce titre de « *pôlan* » la rend responsable de la bonne administration de la propriété et la soumet à la Loi de la Terre que je vais vous lire :

« Van rond bordé, van à bec (bordé), dos des ancêtres (surface de la terre) il (le *pôlan*, propriétaire du sol) doit la parcourir pour que verdisse la terre, pour que l'eau coule limpide, pour que bananes et cannes à sucre poussent abondamment.

« Tous les sept ans, lorsqu'arrive la saison sèche, la coutume de la forêt est qu'il la (le pôlan) visite ; celui qui regarde en elle et à sa surface, celui qui veille sur les arbres ktang et kdiar (il le doit) lui-même.

« De crainte que l'on ne cherche à prendre les eaux, à s'emparer de la terre des chefs. De crainte que l'on ne cherche à se l'arracher, que l'on ne cherche à spolier et pour que cela ne soit pas possible.

« Il y a déjà un propriétaire qui demeure et garde la terre, qui garde l'immense étendue, qui garde les arbres ktang et kdiar pour tous.

« Terre des aïeules de jadis, terre des aïeux depuis longtemps déjà, les bouches se sont succédé pour les faire connaître. Lorsque meurt l'oncle, il l'a déjà appris au neveu, lorsque meurt l'aïeule, elle l'a déjà dit aux petits-enfants, lorsque mourront ceux-ci, d'autres encore l'enseigneront. Le *pôlan* doit agir ainsi. Alors il n'y aura personne qui osera s'emparer de la terre, non.

« Parce que (si cela était) tous jeunes éperviers (jeunes hommes), génies du village, tous autant qu'ils sont, cousins et frères, tous s'entr'aideront pour l'enlever (la terre), la soulever et la tendre à bout de bras, à la maîtresse de famille, propriétaire du sol (*A nu go pô lan*).

« Tous les sept ans, une fois, ils lui remettront (de plein gré) qui un bol de riz, qui un petit panier, qui une hotte, qui une pleine corbeillée de paddy, car tous voudront agir convenablement, petits frères éperviers, génies du village qui désirent que la terre reverdisse, que l'eau nouvelle jaillisse, que bananes et cannes à sucre produisent abondamment et que les puits arrivent

à maturité. Les aïeux l'ont su avant vous, les aïeules l'ont su avant vous, que ceci est la loi depuis l'antiquité. »

Vous pouvez déduire de cette lecture que la propriété doit être bien gérée et rester intacte. Le *pôlan*, pas plus que les autres membres de la famille, n'a le droit de la vendre ou de la morceler. De même, les objets mobiliers ne peuvent être vendus ; ils peuvent être prêtés, loués ou engagés, mais ils doivent toujours revenir à la communauté, tôt ou tard. On ne peut en aucun cas invoquer de prescription, quel que soit le nombre d'années écoulées.

Comme les femmes transmettent la propriété, elles transmettent aussi le nom à leurs enfants. Vous voyez qu'elles ont des droits civils très étendus. Mais elles n'ont aucun droit politique.

Pourtant, le matriarcat, qui, à nos yeux d'Occidentaux, paraît un état d'absolue liberté de la femme, n'assure pas aux femmes rhadés des droits très étendus sur les enfants. C'est que les enfants, comme le sol et comme les meubles, appartiennent à toute la famille. Ils n'ont qu'un même terme pour nommer leur mère et leurs tantes, par exemple, et ils obéissent à celles-ci autant qu'à celle-là. On ne peut pas dire que l'autorité de la mère n'existe pas, mais l'autorité n'est pas là-bas une autorité personnelle ; c'est plutôt une autorité collective, anonyme, qui dépend avant tout de la tradition. La mère est simplement investie d'une partie de l'autorité que les aînés acquièrent de droit sur les plus jeunes. C'est certainement très beau à cause de la longue succession des générations qui en ont subi la discipline depuis des siècles, mais ce n'est pas très agréable au point de vue individuel. Du moins si l'on se place au point de vue européen, ce qu'il faut se garder de faire quand on étudie une race étrangère.

Quant à l'indissolubilité du mariage (toujours en se plaçant à notre point de vue).... c'est aussi très beau, mais ne trouvez-vous pas que c'est un peu effrayant ? Et vous voyez combien cela restreint les avantages que l'institution du matriarcat assure aux femmes. Néanmoins, malgré cette énorme restriction, l'institution du mariage reste chez les Rhadés, dans un esprit relativement féministe. C'est en effet la femme, ou du moins la famille qui choisit le mari et qui... l'achète. C'est la famille de l'homme qui reçoit la dot, et l'homme entre au service de sa nouvelle famille. Vous pensez bien que les considérations sentimentales entrent pour peu de chose dans ces sortes d'union ; les parents paient un mari à leur fille parce qu'elle en a besoin pour qu'il fasse les gros travaux, la chasse, la guerre... et des enfants, bien entendu. Si les sentiments y trouvent leur compte, tant mieux ; sinon, tant pis, il fallait leur faire place dans l'existence avant le mariage. En dehors du mariage, cela devient assez difficile, car l'adultère du mari ou de la femme est considéré comme un délit et passible d'amende.

Et que direz-vous quand vous saurez que cette indissolubilité du mariage s'étend au-delà de la mort ? Oui, on n'a pas le droit de rester veuf ou veuve au Darlac. Si l'homme meurt, sa famille est obligée de fournir un remplaçant, sans pouvoir exiger une nouvelle dot, et la femme est obligée de l'accepter. Si

la femme meurt, l'homme est obligé d'accepter pour la remplacer, une de ses belles-sœurs, ou l'une des cousines de la défunte. Dans le cas où il y a une trop grande disproportion d'âges, l'adultère n'est pas puni et même le mari a le droit d'introduire au foyer une concubine. Mais les cas de polygamie sont néanmoins très rares.

Voici dans sa traduction littérale, la loi sur l'obligation de remplacer l'époux décédé.

« Lorsqu'est cassée la traverse (du parquet) on la remplace, lorsqu'est cassée la cloison (de bambou), on la répare, lorsque quelqu'un meurt, on renoue (avec) la pousse nouvelle (on le remplace).

» Sur les touffes flétries de la paillotte, poussent les rejets de l'arbre knok.

» Sur le passé de la famille vit le présent depuis jadis.

» De même on n'abandonne pas la terre du roy encore fertile et le bois de l'arbre enieng, on ne se défera pas de la semence conservée par les aïeux, de la courge gardée par les oncles, de la semence de riz hâtif hdrô et blâ.

» Depuis jadis, depuis longtemps, il est d'usage que le chevron soit en haut et la longine en bas, de l'ouest à l'est, la coutume est de renouer (par) la pousse nouvelle (le remplaçant) ; la coutume l'ordonne depuis les ancêtres de jadis.

» Il n'y a pas à imaginer de choses nouvelles, on ne peut dans le présent connaître avant l'aïeule.

» De crainte que le foyer ne se désagrège, que la maison ne se délabre, de crainte que les bois de la barrière ne s'abattent, de crainte que le foyer ne soit brisé, la maison vide, que la parole (ne dise) la tristesse.

» Ainsi (ce qui est) cassé, la coutume le ressoude (elle) renforce ce qui est usé, la coutume refait, la coutume ajoute.

» De crainte de la dispersion (des habitants) dans le pays, de crainte de leur fuite dans les champs, de crainte de tarissement (de la lignée), comme celui de la source dans la montagne rocheuse. De crainte de ne plus avoir de nièce, de ne plus avoir de fille.

» Telle est la loi de l'obligation de toujours renouer (par) la pousse nouvelle (le remplaçant). »

Vous entendez que cette loi, de même que la Loi de la Terre, est exprimée de façon très parabolique et pleine de métaphores qui révèlent un sens poétique tout à fait joli.

J'aurais aimé vous lire à ce sujet les réflexions de M. Lévy-Bruhl sur ce qu'il appelle le sentiment des propriétés mystiques des choses chez les primitifs. Malheureusement, ce serait un peu long et déjà, je commence à abuser de votre temps, je me borne donc à conseiller à ceux d'entre vous qui ne les auraient pas encore lus, ses ouvrages sur les Fonctions mentales dans les Sociétés inférieures et la Mentalité primitive.

Ce sentiment qui amène les primitifs à prêter un esprit à la matière, à découvrir des propriétés surnaturelles et toujours d'ordre mystique, aux choses concrètes comme aux choses abstraites (la forme d'un objet, par exemple,

ou le nom d'un individu), ce sentiment par lequel l'inanimé pour eux est l'équivalent de l'animé, ce sentiment, en somme, est celui qui fait d'eux des poètes inconscients.

Oui, les sauvages, ou du moins ceux que nous nous plaisons à nommer des sauvages, sont des poètes qui s'ignorent, souvent impuissants, du reste, mais pas toujours, à s'exprimer, à cause d'une langue insuffisamment souple ou insuffisamment riche.

Mais je m'égare dans des généralités... Revenons au Darlac dont je voudrais vous dire encore quelques mots, aussi brièvement que possible.

Le Darlac est le réservoir — si j'ose dire — des éléphants de toute la péninsule indochinoise. C'est au Darlac qu'on achète la plus grande partie des éléphants destinés à l'Annam, au Laos, au Cambodge et au Siam.

La tribu des chasseurs d'éléphants, je crois vous l'avoir déjà dit, est la tribu des Pnongs-Mnangs. Ils ont une organisation propre qui a été respectée aussi fidèlement que celle des Rhadés. Mais ici, tout est dominé par les prescriptions relatives à la chasse aux éléphants. La chasse et le dressage des éléphants sont les occupations de la tribu depuis une époque très reculée, mais le commerce des éléphants est relativement récent ; il a remplacé le commerce des esclaves. Avant que le Gouvernement français l'eût interdit, les Pnongs-Mnangs ne capturaient et ne dressaient que le nombre d'éléphants nécessaires à la tribu.

Une hiérarchie s'établit parmi les chasseurs d'après le nombre des captures opérées. Et il faut déjà avoir participé comme aide-chasseur, à cinq captures de bêtes amenées jusqu'au village pour pouvoir conduire soi-même l'éléphant chasseur.

Le *Mak*, mais on emploie plus souvent l'appellation laotienne, *mo*, qui signifie aussi l'aide-chasseur, est le garçonnet installé sur la croupe de l'éléphant dans une posture très incommode ; il a pour mission d'accélérer l'allure de l'éléphant en le frappant au moyen d'un maillet, puis, aussitôt que le chasseur a réussi à lancer le lacet au pied de l'éléphant sauvage, à se laisser glisser rapidement à terre pour aller enrouler le câble autour d'un arbre et arrêter ainsi la fuite de l'éléphant sauvage.

Après cent captures, les chasseurs sont de « grands pakams » quelque chose comme des chefs chasseurs, et ils ont droit à de nombreux privilèges.

Ils officient dans les cérémonies de départ et de retour de chasse. Et ceci ne vous étonnera pas, car vous savez que chez les primitifs, il est d'usage de célébrer une cérémonie avant de partir à la chasse ou aussi à la pêche pour se concilier les esprits des animaux qu'on va capturer ou tuer, ou pour s'excuser de les tuer, ou encore pour se concilier d'autres esprits qui ont intérêt à ce que les chasseurs fassent une bonne chasse ou une bonne pêche ; et une autre cérémonie au retour pour remercier les esprits.

Bien entendu, pendant toute la durée de la chasse, la tribu entière des Pnongs est astreinte à certaines observances et ne peut, sans risque de malheurs, enfreindre certaines interdictions. Ceci encore se retrouve dans de nombreuses

tribus et constitue ce qu'on pourrait appeler la mystique de la chasse chez les primitifs.

Le dressage des éléphants est, comme la chasse, soumis à quelques règles séculaires. Il existe une légende, racontée par Y Thu, de la famille Knul, chef de la tribu des Pnong Mnang, descendant de Boku Bo nang et d'après laquelle c'est à cet ancêtre, Boku Bo nang, que la défense de tuer les éléphants aurait été faite, et que la façon de les traiter aurait été révélée. J'aurais voulu vous lire cette légende, mais cela risquerait d'être un peu long, et je vais vous la résumer le plus brièvement possible.

Un jour que deux frères cheminaient par la forêt clairière, ils entendirent une voix qui n'était pas celle des hommes, et une autre, semblable à la première, qui lui répondait de très loin. L'aîné, ayant aperçu une masse sombre au sommet d'un arbre de cent coudées de hauteur, prit son arbalète, visa, tira, et abattit une iguane plus grande et plus grosse qu'un crocodile.

Après avoir mangé un morceau de l'iguane, il grossit, grossit et... devint un éléphant. Et le frère cadet qui n'avait pas mangé d'iguane, se hâtait de réduire en morceaux ce qu'il en restait et jetait les morceaux dans un étang où les poissons — aussi nombreux que les grains de sable — venaient les manger.

Les habitants du village ayant appris ce phénomène, vinrent à l'étang avec les deux frères, pêchèrent, mangèrent du poisson et... à leur tour, devinrent des éléphants.

Alors parut Gurni, le génie des éléphants, qui leur indiqua quelles plantes ils devaient manger, quels étaient leurs devoirs vis-à-vis des hommes et il leur donna comme gardiens, des Nguech Ngual, des hommes très petits, au teint brun foncé, aux cheveux crépus. (Remarquez que ces Nguech Ngual correspondent d'après cette description au type des Négritos. Je crois qu'aucun Européen n'en a jamais rencontré dans cette partie du pays, et pourtant les indigènes pnongs sont très affirmatifs et assurent qu'ils en rencontrent quelquefois au cours de leurs chasses.)

Mais revenons à la légende, elle dit, à peu près textuellement ceci : C'est la preuve que les éléphants furent des hommes. Et pourquoi ne l'auraient-ils pas été ? ils ont des yeux, une trompe, et ils comprennent tout ce que disent les hommes. Autrefois, ils parlaient aussi, mais Ngual (le frère), impatienté par leurs plaintes, leur replia la langue jusqu'au fond de la gorge, et depuis ils ne parlent plus.

Et la légende ajoute qu'un de ces Nguech Ngual qui avaient été désignés pour soigner les éléphants, rencontra Boku Bo nang (l'ancêtre de la famille Knul) et qu'ayant fait amitié avec lui par l'échange de pipes et de tabac, il lui dit : « Pourquoi tuez-vous les éléphants ? Il ne faut pas. C'étaient des hommes, ils vous comprendront si vous les traitez convenablement et ne détruiront plus vos récoltes. Voici ce qu'il faut faire pour eux, comment il faut les dresser, etc..., etc... »

Et depuis, les Pnongs traitent convenablement leurs éléphants. Et je ne

vais pas vous empêcher plus longtemps de les regarder. Je m'excuse d'avoir retardé si longtemps le plaisir que vous donnera ce film, et je m'excuse en même temps d'avoir été si incomplète dans mes explications sur le Darlac ; d'ailleurs, il ne serait absolument pas possible de tout dire sur ce pays en une soirée.

Je ne prétendais pas du reste vous le faire connaître entièrement (j'ai moi-même encore trop à apprendre). J'espère simplement avoir orienté votre curiosité vers cette région qu'il vous sera bientôt donné d'étudier à loisir, la Société d'ethnologie devant publier prochainement les *Lois des Rhadés* que M. Sabatier a recueillies et traduites, apportant ainsi une précieuse contribution à la science.

(Les textes de lois ont été copiés sur les textes transmis et signés par M. l'administrateur Sabatier, et portant chacun la mention :

Récité par Ma Ngay et Ma Bli
certifié pour transcription et traduction.)

A NOS MEMBRES

Au moment où nous écrivons ces lignes, c'est à peine si, par suite d'un retard d'impression, le dernier Bulletin vient d'être envoyé, et, cependant, déjà, de plusieurs côtés, nous arrive la preuve que tous nos appels ne resteront pas sans réponse. Et nous en sommes très heureux. C'est un plaisir pour nous de sentir que nos efforts trouvent un écho parmi nos membres et qu'ils veulent bien nous apporter leur double collaboration : financière et morale.

On trouvera, comme d'habitude, à la fin du Bulletin, la liste des dons que nous avons reçus. Nous en sommes vraiment reconnaissants, particulièrement de certains qui nous viennent de très loin, d'Outre-Atlantique, par exemple. Ceux que nous devons à nos étudiants, nous ont aussi vivement touchés. Mais le résultat nécessaire est loin encore d'être atteint, puisque l'ensemble des sommes reçues ne se monte pas encore à cinq cents francs. L'Association comprend environ un millier d'adhérents : *dix-sept* d'entre eux seulement, nous ont répondu.

Les étudiants indochinois ont été très heureux du si charmant accueil qu'a bien voulu leur faire Madame la comtesse d'Ursel, durant une réunion où ils ont eu le plaisir d'entendre de ravissantes vieilles chansons de France, délicatement interprétées par M[lle] Baudry, et les improvisations persanes de M. Nouri que nos membres avaient pu applaudir au cours de l'un de nos thés. Nous savons aussi que M. Demarquette a donné une soirée indochinoise parfaitement réussie.

M. Lucien Vogel était prêt à recevoir les étudiants marocains, mais il paraît qu'il n'y a pas d'étudiants marocains à Paris.

Nous disons un très grand merci à ceux qui prennent ainsi tant à cœur de nous aider, et qui le font de si élégante et si brillante façon.

Nous avons cru aussi constater que nos membres semblaient apprécier l'effort tenté pour donner un peu de vie et d'animation à nos réunions du dernier samedi du mois. Nous ne pouvons pas leur assurer toujours d'aussi bons artistes que certains de ceux que nous avons entendus, mais dans le cas qui nous occupe, il s'agit autant de pure documentation que de musique pure. Et puis, il faut un peu d'indulgence, autant pour l'organisation de ces auditions qui est une question de mise au point, c'est-à-dire de temps, que pour les artistes, amateurs, pour la plupart, étudiants, en

général, et qui veulent bien, à la fois pour nous faire plaisir et pour faire connaître ce qui vient de chez eux, distraire de leurs occupations le temps qu'ils nous donnent, et affronter la critique du public.

MANIFESTATIONS ET CONFÉRENCES

Thés. — 26 mars 1927. M. UDDAY SHAN KAR et l'un de ses amis nous ont fait entendre quelques mélodies indiennes accompagnées du tambourin. M. Udday Shan Kar est le danseur hindou qui fut tant applaudi à l'Exposition des Arts Décoratifs l'année dernière.

Quelques privilégiés eurent la bonne fortune de voir NYOTA INYOKA esquisser, en toute simplicité, quelques pas de danse, dans un coin presque obscur de la salle.

30 avril. M. E.-K. NOURI, de la délégation de Perse à Paris, a expliqué, en mots brefs, les caractéristiques de la musique persane, puis il a improvisé, au violon, avec beaucoup de talent et de virtuosité, quelques mélodies sur certains thèmes fondamentaux et classiques.

M[lle] TRISHA NEILSON a dansé trois évocations de l'Egypte ancienne, qu'elle intitule : *Sphinx, Danseuse du Temple, Invocation au dieu Set.*

On a compris l'étude sérieuse qu'elle avait faite des bas-reliefs et des peintures égyptiennes, mais on l'eût préférée peut-être moins hiératique.

28 mai. Les trois étudiants chinois, MM. LING ZEN SENG, HON-CHUN-HOU et H.-Y. HOU qui ont exécuté deux mélodies très anciennes sur l'orgue et le luth chinois et qui en ont chanté une troisième, avec accompagnement de flûte, ont eu beaucoup de succès. Ces mélodies s'appelaient : *Larmes d'une veuve en entendant chanter le hibou* ou *Regrets d'une reine abandonnée* et les sons très grêles des cordes à peine pincées ou l'appel étouffé de l'orgue, venaient de très loin, en effet, dans l'espace et peut-être dans le temps.

Conférences. — 5 mars 1927. *Au Darlac. Institutions et Etat social*, par M[lle] Jeanne CUISINIER, illustrée des films inédits pris par M. SABATIER, ancien Résident de France au Darlac. Nous publions le texte de cette conférence.

26 mars. M. Alexandre MORET, membre de l'Institut, directeur honoraire du Musée Guimet, professeur au Collège de France, nous parle des *Pyramides de Gizeh, d'après les fouilles récentes.* Sa conférence est accompagnée de fort intéressantes projections.

Nous remercions très particulièrement M. Moret qui veut bien, de tous ses travaux, distraire quelques heures en faveur des Amis de l'Orient.

7 avril. *La Danse au Cambodge*, par M[lle] Sappho MARCHAL, avec démonstration chorégraphique de NYOTA INYOKA, films et projections.

Ce fut un triomphe, et pour la conférencière, et pour l'artiste. Devant la salle pleine, d'une voix tranquille, douce, et dont pas une syllabe n'était perdue, M[lle] Marchal essaya de communiquer à son auditoire l'admiration et l'affection qu'elle éprouve pour les petites danseuses cambodgiennes et l'enthousiasme que lui inspire leurs danses.

Nous regrettons de ne pouvoir donner aujourd'hui le texte de cette conférence, nourrie d'une très riche documentation, mais M[lle] Marchal est repartie pour Angkor, et elle a emporté son manuscrit.

Nyota Inyoka fut ce que l'on sait.

27 avril. *Le Tibet mystique*, par M[me] Alexandra DAVID-NEEL, avec projections.

Chacun connaît la personnalité de M[me] David-Néel, la première européenne qui pénétra au Tibet, et non seulement y pénétra, mais y vécut des années, de la vie des *bhikshunis.* Elle nous a dit ici ce qu'était cette vie des ascètes et en quoi consistait leur initiation.

11 mai. *Sur les traces de l'hellénisme dans le Turkestan oriental.*

13 mai. *L'influence de l'art hellénistique sur l'art bouddhique*, par M. A. von Le Coq, professeur et directeur au Musée d'Ethnographie de Berlin, Chargé de Missions dans le Turkestan oriental. Ces conférences de l'éminent archéologue, remises depuis le mois de février, par suite d'une grave maladie du conférencier, étaient attendues avec grande impatience. Elles eurent tout le succès que méritaient leur profond intérêt, l'humour avec lequel elles furent faites et l'admirable documentation de projections qui les accompagnait.

21 mai. *Bâli (Indes Néerlandaises)*, par Mlle Gabrielle Ferrand, avec projections.

Mlle Ferrand qui, à son retour des Indes Néerlandaises, fit une ravissante exposition des tableaux qu'elle avait peints à Bâli, a bien voulu nous rapporter quelques-unes de ses impressions et nous dire tout le charme d'un pays qu'elle considère, avec tous ceux qui le connaissant, comme un véritable Eden.

Nous ne pouvons malheureusement reproduire ici sa conférence, ni donner les merveilleuses projections qu'elle nous a montrées, dont quelques types de femmes d'une remarquable harmonie de formes.

23 mai. Projection des autochromes que M. Gervais-Courtellemont, chargé de Mission de la Société Nationale de Géographie de Washington, a rapportées de son récent voyage, en Birmanie, Siam et Cambodge (Angkor et ses environs).

Ce fut un enchantement des yeux, et les mots ne peuvent le rendre. M. Gervais-Courtellemont qui fut l'un des premiers à faire de la photographie en couleurs, est passé maître de toutes les opérations délicates qui lui ont permis de projeter devant nous ces paysages de rêves et ces somptuosités d'intérieurs dont les photographies ordinaires ne laissent rien deviner. Il accompagna ses projections d'une causerie énergique et personnelle où il ne craignit pas d'exposer ses sympathies et ses regrets.

Au cours du mois de juin, nous aurons trois conférences :

En passant par Bagdad..., de M. Watelin, le 8 juin.

Un voyage au Laos, par la princesse Achille Murat, retour d'un séjour en Indochine, le 17 juin.

Les lacs Andins, de M. Ronze qui montrera un film inédit, le 30 juin.

Elles fermeront le cycle des dix-huit conférences qui auront été données par l'Association, dans le courant de l'année 1926-1927.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

La date de la septième Assemblée générale de l'A.F.A.O., a été fixée au samedi 25 juin, à 16 heures.

A l'issue de l'Assemblée aura lieu le dernier thé de l'année.

Dons. :

MM. Blazy (cinéma)	70 »
Bordessoule (cinéma)	10 »
Coomaraswamy (cinéma)	25 »
Gantillon (cinéma)	50 »
Mme Grégoire (cinéma)	5 »
Miss Hiscock (cinéma)	5 »
M. Loo (cotisation)	500 »
Mlle Puy Le Blanc (cinéma)	5 »
M. Sirén (rachat de cotisation)	500 »
M. Vogel (cinéma)	100 »

MEMBRES NOUVEAUX DEPUIS LE 1er AVRIL 1927

1768 M. Jean GUÉDEL, Professeur au Lycée, 2, rue J.-J.-Rousseau, Grenoble.
1769 Commandant Maurice BEAUFRÈRE, 5, rue Leneveux, XIVe.
1770 Mlle Y. RABBATH, 47, rue Perronet, Neuilly-sur-Seine.
1771 M. HONG TSAI, 19, rue Cujas, Ve.
1772 Mme CHURCHILL THOLOZAN, 63, rue Falguière, XVe.
1773 M. P.-A. BERGER, Expert au Tribunal civil ,Marseille.
1774 M. R. DUPIERREUX, 4, rue Léon-Bonnat, XVIe.
1775 M. Gaston DE MENGEL, 52, rue Edouard-Nortier, Neuilly-sur - Seine.
1776 M. Paira MALL, Dhale Khatiskan-Amritsar, India.
1777 M. François GLAIZE, 95, rue de Vaugirard, XVe.
1778 Mlle PRIVÉ, 79, rue de Paris, Charenton.
1779 Mme Guy JAMIN, 96, avenue Victor-Hugo, XVIe.
1780 M. LY CINH HUE, 2, rue Berthollet, Ve.
1781 Capitaine BLANC, 41, rue Madame, VIe.
1782 M. André GAUDART, Luxa Hôtel, 94, boulevard Garibaldi, XVe.
1783 Mme DE LA GIRAUDIÈRE, 43, rue Vital, XVIe.
1784 M. ORT GEUTHNER, 90, boulevard Montparnasse, XIVe.
1785 M. Louis METMAN (Conservateur du Musée des Arts Décoratifs), 38, rue de Lubeck, XVIe.
1786 M. Pierre BLAZY, Directeur de la Cie de la Chine et des Indes, 39, avenue Friedland, XVIe.
1787 Mme R.-M. MILWARD, 1, rue Bruller, XIVe.
1788 Mlle Simone DE LA CHASSAGNE, 6, rue de Siam, XVIe.
1789 M. Carlo ZANON, 17, square Montsouris, XIVe.
1790 Mlle G. BRIZARD, 59, boulevard Malesherbes, VIIIe.
1791 M. Osvald SIRÉN, 13, rue de Montchanin, XVIIe (membre à vie).
1792 M. GRIAULE, 82, rue du Château, Boulogne-sur-Seine.
1793 M. Paul ALFASSA, 142, boulevard Malesherbes, XVIIe (Cons. adjoint des Arts Décoratifs).
1794 Mlle M. MARGERY, 82, rue Charles-Laffitte, Neuilly.

Nous apprenons avec un vif regret la mort prématurée du colonel C.-E. LUARD, dont on n'a pas oublié la charmante conférence sur les *Grottes de Bāgh* (A.F.A.O., 6 déc. 1925 ; R.A.A., no III, 1.) Fonctionnaire, archéologue et historien, il fut toujours un sincère ami de l'Inde. Nous présentons nos condoléances à sa famille et à son frère, le peintre C.-D. Luard, qui est depuis longtemps fixé chez nous.

LES ANTIQUITÉS BOUDDHIQUES DE BĀMIYĀN

D'APRÈS L'OUVRAGE A. GODARD, Y. GODARD ET J. HACKIN (1)

On sait qu'en 1922 M. Alfred Foucher, professeur à la Faculté des Lettres, obtint de S. M. le roi d'Afghanistan une convention reconnaissant à la France le droit exclusif pendant trente ans de pratiquer des fouilles archéologiques sur le territoire afghan. L'exposé des travaux de la mission archéologique française débutera logiquement par les rapports de son chef, M. Foucher, mais la préparation de ce premier volume s'étant trouvée retardée, c'est le second (2) qui va paraître presque en même temps que ces lignes, et dont les épreuves nous ont été très obligeamment communiquées par les auteurs, avec l'autorisation de M. Senart, président de la Commission Consultative pour les recherches archéologiques en Afghanistan, à seule fin que la *Revue des Arts Asiatiques* puisse donner à ses lecteurs un aperçu sommaire des premières découvertes.

I. — INTRODUCTION GÉNÉRALE

Les conférences avec projections données au Musée Guimet par M. et Mme Godard, et quelques mois plus tard par M. Hackin, ont fait connaître à un public assez étendu les aspects généraux du pays et la beauté sauvage de ces sites dénudés. On sait que la vallée de Bâmiyân se trouve à 2.500 mètres d'altitude, et à 150 kilomètres environ à l'ouest-nord-ouest de Caboul ; on connaît l'aspect caractéristique des falaises percées de mille grottes qui la limitent au nord selon un arc un peu concave ; elles sont dans leur partie supérieure profondément refendues par les eaux ou les avalanches, et surmontées de roches plus friables encore qui forment des pentes à 45°. Le fond de la vallée, nappe verdoyante au milieu des rocs rougeâtres, est occupé par des cultures et des pâturages, mais au pied de la falaise s'étalent de gigantesques éboulis. Du sud débouchent dans la vallée de Bâmiyân, entre autres vallées tributaires, celle de Kakrak à l'est, celle de Foladi à l'ouest ; entre elles s'élè-

(1) *Voir* Planches XXIV à XXVII.

(2) Tome II. — *Les Antiquités bouddhiques de Bamiyan*, par A. Godard, Y. Godard, J. Hackin. Un vol. in-4° 110 pp. 48 planches et 29 fig. dans le texte. — Van Oest.

vent les hauteurs de Shahr-i-Gholghola, également percées de grottes, et chargées des ruines d'une cité musulmane (v. notre planche XXIV).

Dans la falaise, distants l'un de l'autre de 400 mètres environ, se dressent deux Bouddhas colossaux : à l'est le Bouddha de 35 mètres, que nos archéologues ont reconnu être le plus ancien ; à l'ouest le Bouddha de 53 mètres. Ils servent de points de repère topographiques et chronologiques, et marquent en quelque sorte les deux foyers de la région étudiée dans le livre que nous analysons. Trois niches ayant contenu des Bouddhas assis (colossaux mais de moindres dimensions) se voient dans la falaise entre les Bouddhas debout. Un autre Bouddha debout, fort endommagé, a été examiné et photographié dans la vallée de Kakrak. Mentionnons encore pour mémoire l'Ajdahâ, massif rocheux long de 300 mètres environ, situé à 6 kilomètres à l'ouest, où les auteurs espéraient reconnaître le Bouddha couché colossal mentionné par Hiuan-tsang.

A l'époque où le bouddhisme encore solidement installé dans l'Inde avait conquis toute l'Asie centrale (en attendant d'en être dépossédé par l'Islam) ce site était celui d'une grande ville et d'un lieu saint très important. Sise à peu près à mi-chemin de Balkh et de Peshawer (Purusapura), Bâmiyân voyait passer tous les voyageurs, marchands, pèlerins, ou gens de guerre qui se rendaient aux Indes, venant du Turkestan et de la Chine, ou encore de la Perse et des pays méditerranéens (et ces voyageurs étaient certainement fort nombreux). A ceux qui venaient de franchir les défilés étroits du Paropamisus ou les cols terrifiants de l'Hindou-Kouch, la vallée de Bâmiyân annonçait les régions plus amènes du Gandhâra et les disposait à la générosité envers les moines qui leur offraient des occasions faciles d'acquérir des mérites. Mais pourquoi paraphraser Hiuan-tsang dont le texte concis est d'un intérêt inépuisable ?

« Le royaume de Fan-yen-na (Bâmiyân), dit-il, a environ 2000 *li* de l'est à l'ouest et 300 *li* du sud au nord. Il est situé au centre de montagnes couvertes de neige. Les habitants ont bâti leurs demeures sur le flanc des montagnes et dans le creux des vallées. La capitale, appuyée sur des rochers escarpés, traverse une large vallée ; son étendue en longueur est de 6 à 7 *li* ; au nord elle est adossée à une haute montagne.

« Ce pays produit du blé tardif, mais on y voit peu de fleurs et de fruits. Il offre aux troupeaux de bons pâturages et nourrit beaucoup de moutons et de chevaux. Le climat est froid et les hommes sont d'un naturel dur et farouche ; la plupart d'entre eux portent des vêtements de peaux de laine. L'écriture, les règlements administratifs et les marchandises ressemblent à ceux du royaume de Tou-ho-lo (Tokhara) mais il y a quelques différences dans la langue parlée. Quant aux traits du visage, ils offrent une grande ressemblance.

« Les habitants se distinguent des peuples voisins par leur droiture et leur fidélité. Ils témoignent un respect sincère tant aux Trois Précieux qu'aux nombreux esprits (du culte brahmanique [?]). Les marchands qui fréquen-

En haut : Vallée de Bâmiyân. — *En face*, le Bouddha de 35 mètres.
En bas : Le Bouddha de 35 mètres.

tent ce pays demandent le bonheur aux esprits du ciel, qui font apparaître tantôt d'heureux présages, tantôt des phénomènes terribles et des fléaux célestes. Il y a une dizaine de *kia-lan* (sangharama, couvents) qui renferment des milliers de religieux de l'école *Choue ich'ou chi pou* (Lokottaravadins) qui se rattachent à la doctrine du petit véhicule.

« Sur le flanc d'une montagne située au nord-est de la ville royale (de la capitale) il y a une statue en pierre de Bouddha debout ; elle est haute de 140 à 150 pieds, toute resplendissante d'or et d'ornements précieux.

« A l'est (de la capitale) il y a un couvent qui fut fondé par un des premiers rois de ce royaume (Kaniska). A l'est du couvent on voit une statue en cuivre de Sha-Çia-Fo (Çâkya-Buddha) haute d'environ 100 pieds. Les différentes parties de son corps ont été fondues à part et assemblées de manière à former une statue droite.

« A 12 ou 13 *li* à l'est de la ville, on voit dans un couvent une statue de Bouddha qu'on a représenté couché comme au moment où il entre dans le Nirvâna. Sa longueur est d'environ 1000 pieds (1). Chaque roi de Fan-yen-na tient en cet endroit la grande assemblée de la Délivrance (*moksa*). Depuis les joyaux de la couronne jusqu'à sa femme et ses enfants, il donne tout à ce couvent, puis après avoir épuisé toutes les richesses du trésor public, il se donne lui-même. Alors les ministres et les magistrats se rendent en foule auprès des religieux et leur offrent de riches présents pour racheter toutes les personnes de la famille royale. » (2)

Actuellement il ne reste plus rien de la grande capitale. Un amas informe qui fut un stûpa se remarque un peu à l'est du Bouddha de 35 mètres. Quant aux couvents qui logeaient plusieurs milliers de moines, il n'en subsiste (et encore pas entières) que les annexes creusées dans la falaise, comprenant sanctuaires, salles d'assemblée, et chambres, mais non assez vastes pour avoir abrité à elles seules tant de religieux.

Dans l'ensemble les grottes de Bâmiyân paraissent être artificielles ; mais sans doute furent-elles pour une part creusées bien avant l'époque bouddhique, et il a pu exister là des cavités naturelles qui furent ensuite aménagées. En tous cas les auteurs ne semblent pas penser que ce groupement de monastères dérive directement d'une grotte naturelle devenue lieu-saint. « Les premiers monastères de Bamiyan furent construits en plein air, au pied de la haute falaise où les moines n'allaient pas tarder à se tailler des habitations plus confortables que les modestes abris creusés dès les temps préhistoriques. » (p. 40).

« Il serait sans doute aventuré de supposer que le premier couvent ne fut construit au pied de la falaise qu'en vue de l'exécution du colosse tout voisin pour servir en quelque sorte d'abri aux moines et aux ouvriers chargés

(1) Il faudrait lire à l'ouest de la ville pour identifier cette statue avec l'Ajdahâ, mais M. Pelliot objecte que tous les textes donne la leçon contraire. Ils indiquent aussi 2 ou 3 li, et non pas 12 ou 13 comme la traduction de S. Julien.

(2) *Si-yu-ki*, II, fol. 26, traduction Stanislas Julien.

de ce travail de longue haleine, et que par conséquent la grande statue comme le premier couvent fut l'œuvre de Kaniska » (pp. 32-33). Mais « entre le moment où les moines tirèrent parti de la merveilleuse aptitude de la falaise à être taillée et sculptée et la mise en chantier du premier des deux colosses, il n'y a peut-être que le temps d'un geste de donateur généreux ».

Pourquoi devons-nous penser que le Bouddha de 35 mètres est antérieur au Bouddha de 53 mètres ? « La niche du premier, continuent les auteurs, est toute en surfaces gauches, l'idole elle-même n'est qu'une ébauche de statue et les grottes voisines montrent dans leur exécution une égale inexpérience. D'autre part les cheveux du Bouddha sont encore ondés à la mode grecque. Selon toute vraisemblance, le Bouddha de 35 mètres et les plus anciennes des grottes qui l'accompagnent ne sont que de peu postérieurs à la construction du couvent de Kaniska. » (p. 33).

On sait combien il serait téméraire de juger *a priori* que de deux statues la plus maladroite est toujours la plus ancienne. L'art gréco-bouddhique, précisément, montre trop d'exemples du contraire. Un modèle maintes fois imité finit par aboutir, de copie en copie, à une schématisation extrême et à un complet mépris de la nature, tantôt par l'impéritie d'artisans provinciaux, tantôt par l'incompréhension de détails que le modèle devait à des pays étrangers. Toutefois il est évident que ce danger n'était pas à craindre dans le cas présent, où modèle et copie se trouvaient côte à côte dans la capitale. « Les proportions du Bouddha de 53 mètres sont beaucoup plus heureuses, plus savantes ; sa niche trilobée est remarquablement réussie. Il semble évident que cette statue a été exécutée par des moines plus expérimentés, à une époque beaucoup plus récente. » (Voir notre pl. XXIV, figure 2.)

Et voici un argument d'ordre psychologique qui nous paraît très solide : « Le spectateur, observant que l'une des statues a exactement une demi-hauteur de plus que l'autre, ne doute pas que les donateurs n'aient voulu renchérir sur les 100 pieds de la première en donnant à la seconde une demi-hauteur de plus, le manque d'élévation de la falaise n'ayant pas permis d'en doubler les dimensions ». Cependant les auteurs considèrent que « la psychologie du donateur avide d'acquérir des mérites » ne fournit, pas plus que le progrès dans l'exécution, un argument suffisant pour établir la postériorité du Bouddha de 53 mètres. *C'est l'examen des grottes qui supprimera tous les doutes* ; ce sont les plus récentes, des types les plus évolués, qui accompagnent le plus grand des deux Bouddhas. »

Dans beaucoup de sanctuaires rupestres (Ajantâ, Long-men, etc...) les grottes les plus anciennes se trouvent exactement au milieu, les agrandissements s'étant faits à droite et à gauche de la grotte originelle. Ce n'est pas le cas à Bamiyan. On n'y trouverait pas davantage un ordre chronologique rigoureux allant de l'est à l'ouest : « Les grottes forment autour des colosses dont elles dépendent des groupes à l'intérieur desquelles elles ont été disposées au gré des donateurs ou selon la place encore disponible... Il existe très nettement un groupe de sanctuaires dépendant du Bouddha de 35 mètres, un

groupe commun aux deux plus grands des Bouddhas assis, et un troisième groupe (le plus à l'ouest) dépendant du Bouddha de 53 mètres... Mais on reconnaît dans le voisinage immédiat du Bouddha de 35 mètres quelques sanctuaires exécutés ou décorés au temps du Bouddha de 53 mètres. »

En résumé, les antiquités bouddhiques de Bamiyan se répartissent sur un long espace de temps, puisqu'on peut faire remonter les plus anciennes au règne de Kaniska (78-120 de notre ère) et les plus récentes au VIIe siècle : nous allons voir en effet que les peintures nous donnent le témoignage de costumes ressemblant à ceux que ce siècle nous a laissés dans les fresques de l'Asie Centrale.

C'est en 632 que Hiuan-tsang avait visité Bâmiyân, et trouvé ville et couvents en pleine prospérité. « Le prophète Mohammed, dit M. Foucher, venait de mourir, et le VIIe siècle était à peine achevé que les premiers envahisseurs arabes pénétraient jusqu'en Afghanistan. Les moines bouddhiques furent massacrés, chassés, ou convertis, et dès lors leurs couvents restèrent détruits ou abandonnés, leurs idoles plus ou moins mutilées. Apparemment la vieille capitale que Hiuan-tsang avait trouvée au sud-ouest des grands Bouddhas et du même côté de la vallée partagea le sort des monastères voisins. » (p. 6).

⁂

« Quelques mois après le passage de M. Alfred Foucher et de Mme Foucher (1er-9 novembre 1922), M. et Mme André Godard firent à Bâmiyân un séjour d'un mois et demi (25 août-10 octobre 1923). Les documents, plans de grottes, copies de peintures, et photographies rapportés par eux sont exposés au Musée Guimet et constituent la base de l'ouvrage qui paraît aujourd'hui. En juin 1924, M. J. Hackin, se rendant à Balkh, passe quelques heures à Bamiyan ; les observations hâtives faites à ce moment furent heureusement complétées en novembre de la même année (24-26 novembre) par une visite des grottes et un examen attentif des peintures. »

Malgré la bienveillance de l'Émir, les membres de la mission archéologique française se sont heurtés aux mêmes obstacles que leurs lointains prédécesseurs (Vincent Eyre, 1843 ; Talbot, Maitland, Masson, 1836, etc...) ; ils ont trouvé mainte grotte remplie de grain ou de fourrage, ou même occupée par des paysans qu'on ne pouvait songer à faire déguerpir. Ils ont remarqué que dans les grottes qui ont été habitées ou qui le sont encore, une épaisse couche de suie encrasse les parois ; ailleurs il semble qu'un enduit de terre et de paille ait été posé à une époque ancienne pour dissimuler des peintures, par des musulmans ou peut-être même par des bouddhistes persécutés. De plus les éboulis énormes qui forment une rampe chaotique jusqu'à la falaise cachent peut-être des trésors archéologiques, tout au moins des soubassements d'édifices, des fragments de sculptures, « peut-être mieux encore ». Certaines grottes inférieures ont pu se trouver brusquement murées par un éboulement sans aucune détérioration. « Les documents rapportés jusqu'à

présent ne donnent qu'un aspect très fragmentaire des richesses archéologiques qui subsistent à Bamiyan. Le relevé complet des peintures, le dégagement de celles qui sont encore recouvertes d'un enduit glaiseux exigerait plusieurs mois de travail. » (p. 10).

Au moment où nous compilons cet article, le hasard nous apporte le livre récent d'un publiciste (1) : un long chapitre est consacré à l'Afghanistan qu'il a personnellement visité. Nous nous permettons d'en recopier le passage que voici :

« Au prix de longs efforts, M. Foucher avait fait reconnaître à la France un privilège que lui envient les autres nations civilisées. Il n'était plus que de procurer à l'homme qui l'avait obtenu les moyens de l'exploiter. Le projet établi par l'archéologue sur des bases fort modestes comportait une mission de cinq membres et un budget annuel de 180.000 roupies caboulies, soit en 1924 environ 700.000 francs. Malheureusement M. Foucher ne put jamais obtenir plus d'un collaborateur à la fois ; durant de longues périodes il n'en eut aucun, et pour les crédits il n'a pas disposé au total en trois ans de plus de 500.000 francs. Sur les chantiers de Bactres où s'est concentré l'effort principal de la mission française on n'a jamais vu plus de soixante ouvriers ; les Allemands en avaient deux mille à Babylone en 1912 !... »

II. — LA SCULPTURE

Les restes de sculpture trouvés jusqu'à présent à Bâmiyân offrent malheureusement peu d'intérêt. Les deux grands Bouddhas, en butte depuis tant de siècles à la fureur iconoclaste des musulmans, ne sont remarquables (même le meilleur des deux) que par leurs prodigieuses dimensions. Les plis des draperies sont dessinés par des rangées de trous qui recevaient des piquets (parfois conservés fragmentairement avec des bribes de corde) ; c'était l'armature du stuc qui achevait le modelé de cette statue, et qui était lui-même recouvert de peinture ou de métal en feuille (Hiuan-tsang se trompe sans doute en croyant que l'enveloppe du Bouddha de 35 mètres était fondue en plusieurs morceaux). Cette technique stucquée est très caractéristique de la sculpture du Turkestan où la bonne pierre manquait, et on voit nettement ici comment elle a fini par créer un certain style (v. n. pl. XXIV). Les plis des draperies étaient en somme dessinés par la courbe naturelle des cordes posées comme des aiguillettes sur l'âme de conglomérat ou d'argile : voilà l'origine première des plis en U, en *chaînette*, que nous retrouvons à l'autre bout de l'Asie. Il est fort vraisemblable qu'on vendait sur place des modèles réduits des célèbres colosses, probablement exécutés dans une technique analogue, ce qui a pu contribuer aussi à la diffusion du procédé.

Notons encore ce qui est dit d'un autre Bouddha, haut d'une dizaine de mètres, qui se voit dans une des niches de la vallée de Kakrak, et qui est

(1) Maurice Pernot, *En Asie musulmane* (Hachette), p. 19.

Médaillon du ressaut droit de la niche du Bouddha de 53 mètres.

« certainement plus tardif que les deux Bouddhas debout de la falaise de Bâmiyân; en effet, le fond de la niche de ce Bouddha de Kakrak est orné de décorations sculptées ; or il est avéré — l'étude des grottes ne laisse subsister aucun doute à cet égard — que dans tous les cas la décoration peinte précède la décoration sculptée. » (pp. 13-14). Paraissant contemporain des grottes les plus récentes qui entourent le Bouddha de 53 mètres, le Bouddha de Kakrak serait donc sensiblement postérieur au colosse.

III. — LA PEINTURE

On retrouve des vestiges de peinture dans les niches des principaux Bouddhas, là où une grande hauteur au-dessus du sol les a mis relativement hors d'atteinte des projectiles. Ce sont des fresques sur enduit de chaux.

Au plafond de la niche du Bouddha de 35 mètres (le plus ancien), on trouve au moins un personnage peint (le Dieu-Lune), qui par le costume ne peut pas de l'avis de nos archéologues être très antérieur à l'an 600 environ. On a de la peine à s'expliquer que les peintures les plus recentes ornent la niche la plus ancienne, et inversement. Peut-être pourrait-on retrouver sous les peintures étudiées dans la niche du Bouddha de 35 mètres des vestiges, si minimes soient-ils, de fresques antérieures ? Quoiqu'il en soit, on peut supposer que l'exécution et l'embellissement du Bouddha de 53 mètres, entouré de bonnes peintures, suscita un mouvement d'émulation chez les desservants du Bouddha plus ancien (lequel semble être demeuré en grande vénération) de sorte qu'ils firent peindre, ou repeindre, sa niche, et dans un style excellent, comme nous allons le voir.

A. — *Niche du Bouddha de 53 mètres.*

Le fragment le mieux conservé est celui qui se trouve immédiatement sous l'arête du ressaut de gauche, à une hauteur d'environ 40 mètres au-dessus du sol. On y voit en rangée horizontale quatre médaillons ovales, contenant des yaksas porteurs d'offrandes, accompagnés de yaksinis tous représentés volant dans l'espace, avec des draperies flottantes (pl. XXV). On trouvera, reproduit pl. 47 de l'ouvrage, un fragment photographié par M. Pelliot à Kizil et dont le thème est tout à fait analogue. De légères et ingénieuses différences varient ces médaillons qui sont dessinés d'une façon souple et cursive, moins correcte toutefois dans les membres et les extrémités que dans les têtes ; celles-ci présentent un type nettement hindou et sont tellement mieux construites que les membres et les torses qu'on pourrait se demander si elles ne seraient pas calquées sur des poncifs de grands fresquistes hindous, bien que MM. Godard et Hackin estiment que tout cela est dessiné à main levée. « Jetant des fleurs ou non, un bras du Yaksa est toujours ramené vers la poitrine » ; le geste est de rigueur dans cet emploi, on le trouve déjà tel chez les Yaksas et Kinnaras qui honorent les stûpas à Barhat ou à Sânchî.

Au-dessous de ces médaillons, on voit cinq Bouddhas assis sous leurs arbres de Bodhi. M. Hackin reconnait parmi eux Krakucchanda qui a les mains en *dharmacakramudrâ*. Une deuxième rangée de Bouddhas représente les cinq Dhyanibuddhas ; Vairocana est au milieu, au-dessous de Krakucchanda.

« Vers l'amorce de la voûte apparaissent des personnages nimbés et auréolés, assis sur des coussins ou sur des sièges, les uns dans des postures nonchalantes qui rappellent le *lalitâsana* de certains Bodhisattvas, les autres les jambes repliées et non pas rigoureusement croisées, comme c'est le cas dans la posture du *dhyana* où la plante des pieds est apparente. Ces personnages esquissent l'un la *vitarkamudra*, un autre la *dharmacakramudrâ* ; la partie inférieure du corps est drapée dans la *dhoti* ; on remarque en outre une écharpe qui pour deux d'entre eux tout au moins paraît fixée sur les épaules au moyen d'appliques lancéolées. Tous ces personnages portent des bracelets, des colliers, des pendants d'oreilles ; la chevelure de l'un d'eux est ramenée en chignon sur le sommet de la tête ; aucune trace d'usnisa. Les personnages ainsi représentés ne peuvent être des Bouddhas, l'absence de tout attribut ne permet pas de les ranger dans la catégorie des Bodhisattvas. » (p. 19).

M. Hackin ne conclut pas. On pourrait se demander s'il ne s'agit pas des *Pratyekabuddha* qui d'après le *Lalitavistara* reçoivent des dieux l'ordre de disparaître de la terre pour faire place au Bouddha qui va naître. Mais à Borobudur (1) ils sont figurés sous l'aspect de Bouddhas ordinaires ; un seul, qui déjà s'élève dans l'air, a une pose aberrante qui rappelle celle des Yaksas porteurs de guirlande ; l'usnisa est douteux. Les figures énigmatiques de Bâmiyân ne seraient-elles pas tout simplement des Devas ? Brahmâ et Indra sont traditionnellement représentés, jusqu'au Japon même, sous des traits un peu mixtes pour ainsi dire, ni Bouddhas, ni Bodhisattvas, et un peu les deux à la fois ; Brahmâ porte justement un chignon. Le bouddhisme, toujours accueillant aux autres religions, se devait de l'être plus que jamais à Bâmiyân, et il n'avait même pas besoin de chercher en dehors de son fonds de légendes un prétexte à représenter dans un coin de niche quelques vieilles divinités brâhmaniques, quelques-uns de ces Esprits dont parle Hiuan-tsang.

Reportons-nous une fois de plus à son précieux récit. Il affirme que les moines de Bamiyan étaient hinayanistes. S'il n'y avait pas eu permutation de sectes dans les deux siècles précédents, nous aurions donc ici la chance rare de trouver toute une iconographie hinayaniste, et nous verrions d'emblée combien ce Hinayâna d'autrefois différait du Hinayâna de nos jours, si sec et si peu imaginatif, qui, bien loin de rêver aux Dhyânibuddhas et aux Bodhisattvas, n'entretient dans ses sanctuaires que les images du seul Gautama.

« Ces représentations sont séparées les unes des autres par des colonnes

(1) Krom. *The Life of Buddha on the Stûpa of Barabudur*, fig. 4.

pourvues d'un chapiteau de grandes dimensions ; deux figures féminines, dont l'une porte un masque, surgissent à mi-corps de l'abaque qui surmonte ce chapiteau ; adossées, elles dissimulent partiellement l'escalier d'un stûpa dont on aperçoit le dôme et, dans un cas, le parasol (v. n. pl. XXVI, fig. 2).

« Au-dessus de cette première rangée de personnages apparaissent quelques figures féminines nues... »

B. — *Niche du Bouddha de 35 mètres.*

Le plafond de la niche est occupé par une très importante composition. Mme Godard en a exécuté une copie, dont l'ouvrage donne une reproduction en couleurs, ainsi qu'un calque qui en facilite la lecture. Les auteurs pensent que Ch. Masson (1836) s'est trompé en croyant avoir lu en caractères pehlvis (1) *Nanao*, le Dieu-Lune, au sommet de la niche du Bouddha de 53 mètres, puisque le Dieu-Lune fait précisément le sujet de ce plafond du Bouddha de 35 mètres. (Cette inscription a pu disparaître depuis). Son image ressemble fort, à première vue, à celle du Soleil, le Surya hindou dont on connaît beaucoup d'exemples (voir notre figure 1). Ce dernier se représente en général sur un char attelé de quatre chevaux vus de face ; signe particulier, il est souvent *chaussé de hautes bottes*. Il est certain que les Indiens ont emprunté leur figuration de Surya aux pays du nord, au Turkestan. Si la Lune est attestée déjà en Iran dès l'époque achéménide, ne serait-ce pas simplement une adaptation du Dieu-Lune persan ?

La caractéristique de cette image persane (et central-asiatique) de la lune, c'est qu'une de ses phases, croissant ou demi-lune, est représentée en même temps que le disque. En regardant pour la première fois la reproduction on pourrait croire qu'il faut chercher le croissant dans la partie claire et jaune qui, en bas et à droite, sépare de la grande circonférence un disque plus sombre ; mais un examen approfondi de la fresque a convaincu nos auteurs que c'est au contraire ce disque ou plutôt ce demi-cercle un peu sombre, gris-verdâtre, qui exprimait la demi-lune (fig. 1).

Le dieu est représenté sous l'aspect d'un homme du Turkestan, portant une sorte de jaquette ajustée à la taille (2). Sa main gauche repose sur sa longue épée, l'autre tient une lance (?). Un collier à pendentif passe sur ses épaules. La tête dont la coiffure a disparu, est nimbée. Ce nimbe est d'une couleur grise et sombre : le pigment (contenant de l'argent métallique ?) aurait-il noirci ici et dans la demi-lune ?

Le grand orbe, dont la circonférence passe au-dessus de la tête du personnage et derrière ses genoux, est bordé en dents de scie. Les quatre écoinçons sont occupés en haut par des figures des vents (figures féminines aux écharpes

(1) L'écriture ressemble à celle du royaume de Tokhara, dit Hiuan-tsang (*loc. cit.*).

(2) Ce costume ressemble tout à fait à celui d'une statue de Kanishka, découverte à Māt, près de Mathurā, et qui, sans être nécessairement contemporaine de ce roi, serait bien antérieure à la fresque qui nous occupe ; les modes ne changeaient pas rapidement. Voir cette statue dans COOMARASWAMY, *History of Indian Art*, 1927, fig. 65 et p. 33. « 2d century ».

gonflées), en bas par des Kinnaras (dont l'un tient un *utpala*). Tout en haut, des oies en plein vol représentent les âmes des justes, comme l'indique M. Hackin par un ingénieux rapprochement.

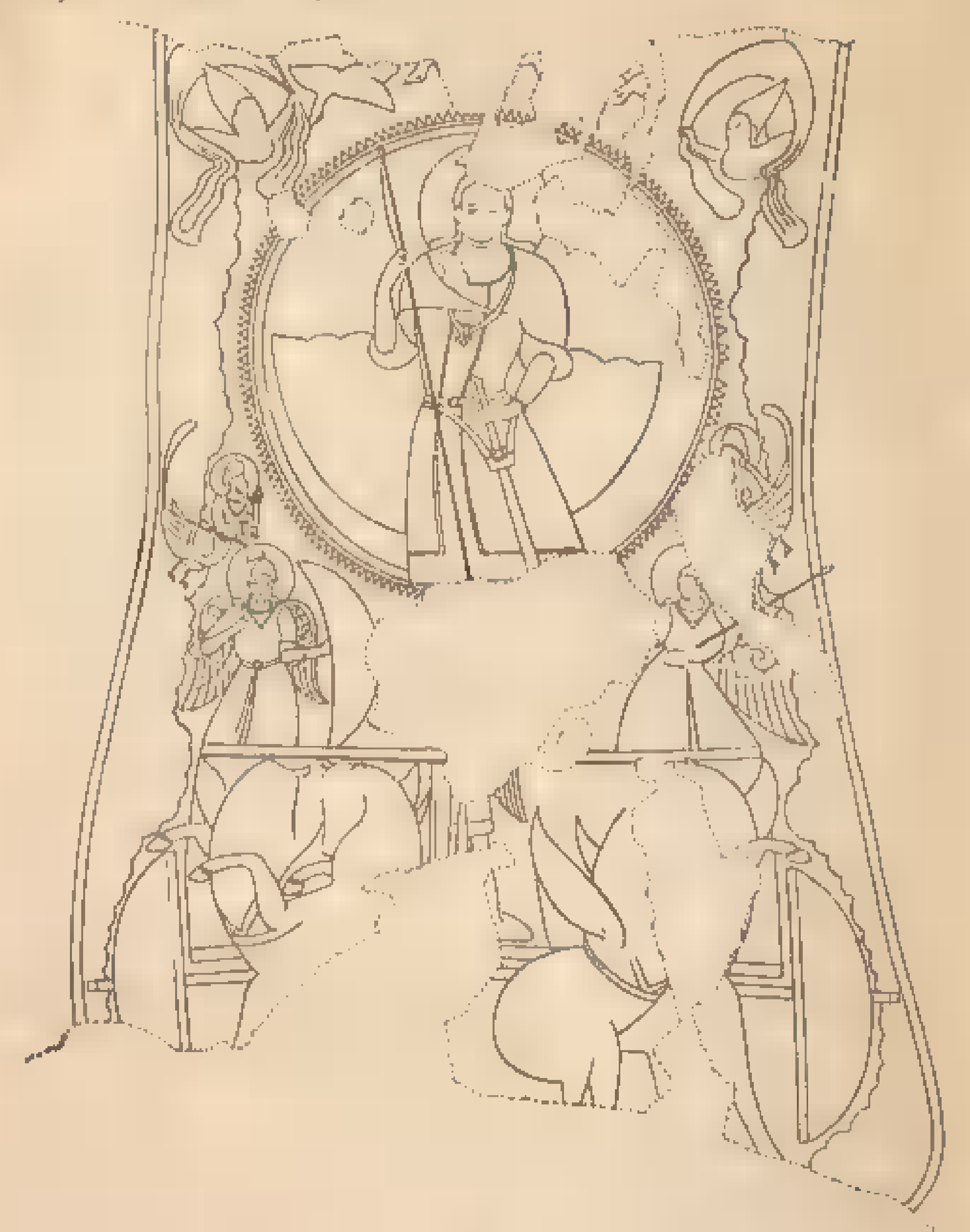


Fig. 2. — Composition ornant la voûte du Bouddha de 35 mètres.

Plus bas, à droite et à gauche, des génies ailés sont armés l'un d'une pique, l'autre d'un bouclier (celui-ci fait le geste de tirer de l'arc ; il est coiffé du casque en cuir [?] à long gland qui nous est bien connu par les soldats

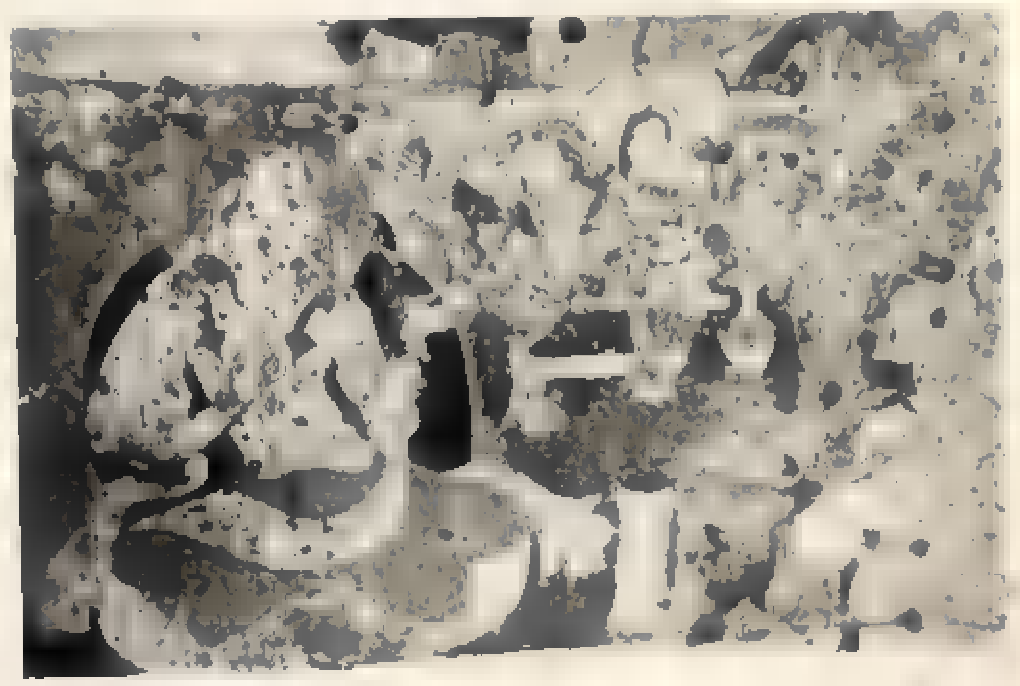


Fig. 1. — Sommet de la niche du plus grand des Bouddhas assis.
Fig. 2. — Figures de la partie supérieure de la voûte abritant le Bouddha de 53 mètres.

turcomans des fresques d'Ajanta). En bas, les quatre chevaux blancs se cabrent, deux à droite, deux à gauche. Ils ont de petites ailes. Une sangle sous-ventrière d'où deux courroies divergent pour remonter vers le garrot, forme tout ce qu'on aperçoit de leur harnachement — le regretteront les lecteurs du Ct Lefebvre des Noëttes ! (1). Sur le timon, devant la caisse du char, se tient un petit cocher ailé. Enfin on voit de chaque côté une roue que dépasse l'essieu. Chacune est représentée par un segment de cercle qui veut peut-être figurer la perspective mais qui donne plutôt l'impression d'une calotte sphérique vue de profil. Il est peu vraisemblable que des roues même pleines aient jamais eu cette forme avant notre époque.

Le fond de la composition est bleu indigo ; à droite et à gauche des nuages ont un ton rouge vineux ; les roues, le bouclier sont en ocre d'or. Les revers de l'habit du dieu sont violacés, la caisse du char est brune. C'est un panneau fort agréable par sa distribution heureuse de masses et de lignes, par son coloris chaud et simple. Il annonce, dirait-on, le schéma des peintures tibétaines : un grand personnage au milieu ; une zone spacieuse — auréole et vêtement — coupée quelquefois par la ligne droite d'un sceptre ou d'un chasse-mouches ; enfin, sur les bords, des personnages à petite échelle, des détails de toute sorte disposés symétriquement : tout cela n'a rien d'indien, l'artiste indien donne bien à ses personnages des dimensions proportionnées à leur intérêt, mais n'a aucun goût pour la symétrie concentrique (panneaux sculptés de Sâñchî, d'Amarâvatî, fresques d'Ajantâ, etc., etc...).

Les auteurs ne commentent pas le fait qu'une image du Dieu-Lune occupe une situation culminante au-dessus d'un Bouddha.

Elle est bordée à droite et à gauche par deux frises, moins amusantes au point de vue artistique, mais d'un grand intérêt documentaire. Ce sont deux rangées de personnages ; « les uns sont des donateurs placés comme au balcon derrière une balustrade, ornée de pilastres et de tapis ; les autres se trouvent devant la balustrade » ; parmi ceux-ci deux Bouddhas assis sur des lotus. « Deux autres figures présentent des particularités pour le moins contradictoires : alors que la posture, l'auréole et le nimbe rappellent les représentations classiques du Bouddha, les détails de la parure et du vêtement (un camail à trois pointes qui semble recouvrir l'habit monastique) indiquent que nous nous trouvons en présence d'un dignitaire laïque, vraisemblablement investi d'une haute dignité spirituelle. Le *kosti* sassanide s'étale en divergeant à droite et à gauche au-dessus des épaules de ce mystérieux personnage. Celui qui figure dans la rangée de gauche se distingue par une coiffure singulière composée d'ornements en forme de cornes, détail qui se remarque également dans la coiffure de certains dignitaires manichéens. Un moine nimbé conduit vers le Bouddha la file droite des donateurs. Des deux côtés, par familles, s'avancent des personnages princiers, aux coiffures surmontées de croissants et de globes. » (Voir notre planche XXVII.)

(1) *La force motrice animale à travers les âges* (Berger-Levrault).

Comme l'a vu tout de suite M. Foucher, « au total on ne peut manquer d'être frappé par la ressemblance de cette décoration avec celle des sanctuaires de l'Asie Centrale (Kizïl, Kumtura, etc...) : style et attitude hiératique des Bouddhas, type et costume des donateurs, tout dénonce un curieux mélange d'éléments indiens, iraniens et chinois. » (p. 24).

C. — *Niches des Bouddhas assis.*

L'arche trilobée du plus grand des Bouddhas assis contient un beau médaillon analogue à ceux que nous avons vus dans la niche du Bouddha de 53 mètres. Madame Y. Godard l'a également copié. Il est surmonté

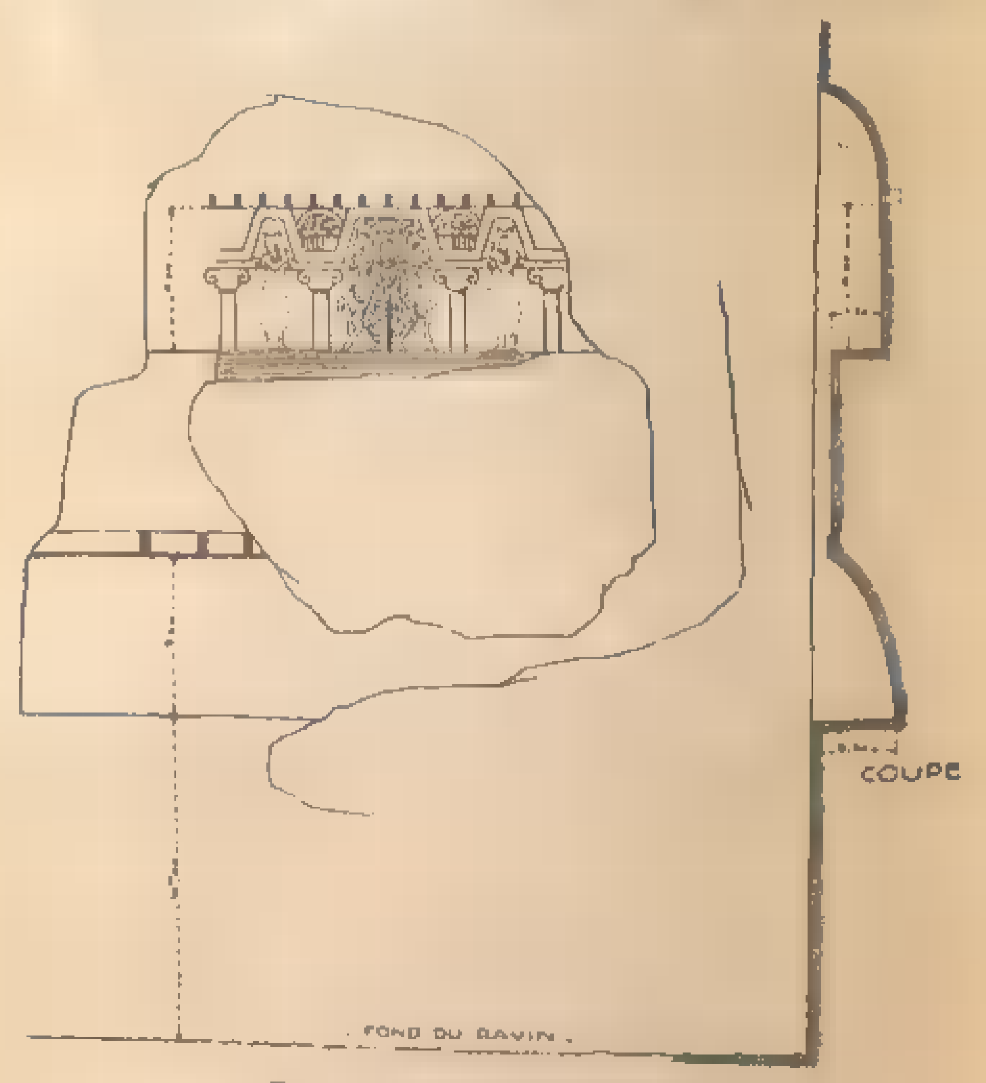


Fig. 2. — Grande niche à Dokhtar-i-Noshirwan.

de neuf Bouddhas — six représentés par paires et trois sur une même ligne — et d'une figure centrale, vraisemblablement un Bodhisattva (p. 26).

Peintures ornant la niche du Bouddha de 35 mètres, à droite et à gauche de l'image du Dieu-Lune

« Au sommet de la niche du troisième Bouddha assis subsistent les vestiges d'une grande composition où les tons se révèlent très différents de la gamme habituellement employée ; çà et là apparaissent des bleus clairs, des bleus foncés, des blancs et des teintes sombres, bruns ocrés et noirs. Un Bodhisattva trône au milieu sous un fronton coupé (pl. XXVI, fig. 1). »

D. — *Peintures sassanides de Dokhtar-i-Noshirwan.*

M. Hackin alla en juin 1924 reconnaître le site de Dokhtar-i-Noshirwan où M. Foucher avait signalé l'existence de ruines. Ce sont notamment des niches de grandes dimensions (18 mètres de hauteur sur 10 à 12 de largeur) séparées du sol par dix mètres de roche nue. La voûte d'une niche abrite les restes d'une vaste composition peinte *à tempera* sur un enduit argileux (1). En novembre de la même année, non sans un énorme labeur et de grandes peines physiques sans doute (il gelait et neigeait) M. Hackin put escalader ces parois lisses pour examiner de près les peintures. Nous n'avons aujourd'hui ni le temps ni la place de suivre de près la description qu'il en donne, accompagnée de dessins au trait qui suppléent aux insuffisances de la photographie. Il a su relever quantité de détails intéressants, des éléments nombreux dont l'origine persane n'est pas douteuse, « mélangés avec des architectures peintes, transpositions picturales des stèles à décor de *vihara* du Gandhara. » (Voir nos figs. 2 et 3.)

« A Dokhtar-i-Noshirwan, nous n'avons point retrouvé les images familières du Bouddha et des Bodhisattvas ; là les artisans de Bamiyan, sujets bouddhistes d'un monarque mazdéen, ont simplement exécuté une commande officielle en combinant les éléments décoratifs fournis par leur répertoire et les représentations traditionnelles de l'art iranien... » (2)

(*A suivre.*) J. B.

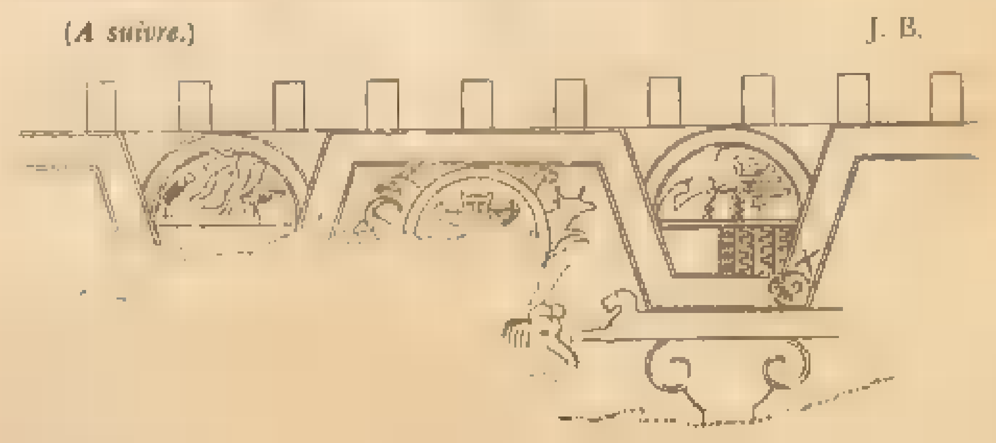


Fig. 1. — Détail des peintures de Dokhtar-i-Noshirwan.

(1) La *tempera* ou détrempe est une peinture qui emploie pour véhicule et agglutinant une colle insoluble.

(2) L'ouvrage que nous analysons consacre aux peintures au moins 9 figures au trait dans le texte et 20 reproductions en phototypie dont 4 en couleurs.

LA PEINTURE DE L'INDE ANTIQUE D'APRÈS LES TÉMOIGNAGES LITTÉRAIRES

L'histoire de la peinture de l'Inde antique, réduite à la seule étude de ses monuments parvenus jusqu'à nous, serait nécessairement incomplète. Ces rares vestiges d'un art jadis florissant sont par trop fragmentaires pour nous permettre de juger de celle-ci d'une manière nette et précise et de baser nos appréciations sur des preuves suffisantes. Aussi sommes-nous obligés d'avoir recours aux témoignages littéraires, contenant de nombreuses et précieuses indications sur l'état et le rôle important de la peinture dans l'Inde antique.

Les débuts de la peinture indienne sont déformés par la légende. Déjà à l'époque du Bouddha, c'est-à-dire près de cinq siècles avant l'ère chrétienne, des artistes doués « de capacités miraculeuses » peignaient, — comme il est relaté dans le Vinayavastu et dans d'autres ouvrages religieux (1), — des tableaux dont les personnages paraissaient vivants. Cette tradition dura encore un siècle après le nirvâna du Bienheureux, puis s'éteignit graduellement.

Leurs continuateurs dans le domaine des arts furent les « devas », artistes célestes ayant adopté l'apparence humaine, auxquels succédèrent des yaksas et des nâgas, sorte de divinités mineures, esprits de la nature et des eaux, dont les œuvres, dit la légende, se produisirent sous le règne d'Açoka (274-237 av. J.-C.) et à l'époque de Nâgârjuna (70 ap. J.-C.) (2).

Il est probable que ces légendes reposent sur des faits véridiques, et que, sous les noms de devas, des yaksas et des nâgas, on doit reconnaître des artistes étrangers, persans, grecs, peut-être aussi dravidiens. L'art indien, en effet, manifeste aux alentours de l'ère chrétienne de multiples influences iraniennes (3) hellénistiques (4) et dravidiennes (5). Selon le témoignage de Târânâtha (6), l'art des yaksas et des nâgas tomba rapidement dans l'oubli et fut remplacé par de nombreuses écoles locales. Or, l'histoire des découvertes archéologiques nous montre un fait analogue : la disparition de l'école gréco-buddhique devant la renaissance des traditions artistiques autochtones.

---

(1) Cf. Târânâtha, *Histoire du Bouddhisme dans l'Inde*, ch. XLIV, trad. Vassilieff, St. Pétersbourg, [illegible].

(2) Cf. Târânâtha, *op. cit.*, chap. XLIV.

(3) Les colonnes d'Açoka et les portes de Sanci nous montrent de nombreux motifs iraniens : chapiteaux en forme de lotus renversé (dits persépolitains), lions adossés, taureaux ailés, griffons, etc.

(4) Toute l'école du Gandhâra est un exemple frappant de la fusion d'éléments indiens et hellénistiques (Cf. A. Foucher, *L'Art Gréco-bouddhique du Gandhâra* et *l'Iconographie bouddhique de l'Inde*)

(5) Le motif du serpent, par exemple, doit être d'origine dravidienne

(6) Cf. Târânâtha, *op. cit.*, ch. XLIV.

Malgré la difficulté de rattacher ces récits fabuleux à l'histoire, nous pouvons en déduire certains faits qui paraissent répondre à la réalité : c'est l'existence de quatre périodes artistiques, la première, celle des « maîtres-thaumaturges » qui remonte à l'époque du Bouddha ; la seconde, des devas, postérieure d'un siècle au Parinirvâna ; la troisième, des yaksas, sous le règne d'Açoka ; enfin la quatrième, des nâgas, au temps de Nâgârjuna.

Si nous nous référons à des temps moins reculés, nous trouvons des indications plus précises sur la peinture. Les sources littéraires mentionnent les « citrasâlas », salles de palais aux murs entièrement recouverts de peintures. Ainsi dans le *Mahâ Ummaga Jâtakam*, on trouve des descriptions de peintures murales représentant des sujets divers, tels que le mont Sumeru, l'Océan, les quatre Continents, le Ciel des Grands Rois et autres (1). Râvana, le géant polycéphale du Râmâyana, avait son palais de Lankâ orné de peintures (2). Râma, le Ménélas indien, après avoir reconquis sa belle épouse Sitâ, fit recouvrir les murs d'un pavillon de son jardin de peintures nombreuses représentant ses exploits (3).

Pour l'exécution des peintures, on employait, outre les murs recouverts d'une légère couche de chaux, le bois enduit de pâte résineuse et de la toile.

La peinture était le délassement favori des princes. Le drame de Kâlidâsa, *Sakuntalâ*, nous apprend que les rois étaient non seulement des mécènes, mais aussi des artistes. Ainsi, l'amant malheureux de Sakuntalâ, le roi Dusyanta, essaie de remédier à sa douleur en peignant le portrait de sa bien-aimée absente (4). Ces portraits, parfois ressemblants, pouvaient séduire ; celui de la belle servante Malavikâ, tombant sous les yeux du roi Agnimitra, faillit devenir la cause d'un drame conjugal (5). Parfois, la ressemblance échappait au peintre : ainsi, un autre artiste de sang royal, Jimûtavâhana, peignit d'une manière si maladroite le portrait de la belle Malayâvatî, que cette dernière le prit pour celui de sa rivale et s'évanouit de dépit (6). La peinture servait également aux femmes d'intermédiaire dans leurs amours. La charmante Sâgarikâ ne dut-elle pas son bonheur à la connaissance de cet art ? Suivante de la reine, elle eut l'occasion d'apercevoir le roi et d'en faire le portrait. Par jeu, l'image de Sâgarikâ y fut jointe par une de ses compagnes bien douée aussi dans l'art de la peinture. Le tableau finit par tomber sous les yeux du roi, éveillant son amour pour la belle personne représentée à ses côtés (7).

De nombreuses indications sur la perfection et le rôle important de la peinture se trouvent dans les « Aventures des dix princes » de Dandin (8),

---

(1) Cf. *Jâtaka*, v. VI, p. 160, 321, 44, Cowell, Cambridge, 1907.
(2) Cf. *Râmâyana*, Sundarakanda, t. V, ch. VI, p. 297, trad. Griffiths.
(3) Cf. Bhavabhûti, *Uttararâmacarita*, 1er acte, trad. Nève, Paris, 1880.
(4) Cf. Kâlidâsa, *Sakuntalâ*, acte VI, trad. M. Monier Williams.
(5) Cf. Kâlidâsa, *Agnimitra et Mâlavikâ*, trad. V. Henry, Paris, 1889.
(6) Cette histoire est relatée dans le drame bouddhique *Nâgânanda* attribué au roi Silâditya II. (Cf. R. C. Dutt, *History of civilization in ancient India*, vol. II, p. 207, London, 1893).
(7) Le drame *Ratnâvalî*, qui nous conte l'histoire de Sâgarikâ, est également attribué au roi Silâditya II (Cf. R. C. Dutt, *op. cit.*, p. 206).
(8) Cf. Dandin, *Daçakumaracaritam*, trad. du Prof. Stcherbatskoy, Vostok N° 3, Moscou, 1923 ; Cf. également la trad. de M. Haberlandt, München, 1923.

sorte de « Décameron » indien, composé d'un cycle de récits et offrant des images vivantes de la civilisation urbaine raffinée dans l'Inde antique. D'après ces contes, nous apprenons que la haute société de l'époque possédait à la perfection l'art du dessin. Les amoureux peignaient avec une grande facilité l'image de leur bien-aimée. D'ailleurs, ils étaient sûrs de trouver dans les appartements de leurs maîtresses des couleurs, des pinceaux et une planche à dessin, car toute personne cultivée devait avoir dans sa maison les matières indispensables à la peinture (1). Quelquefois ces artistes mondains, inspirés par leur amour, négligeaient sciemment les couleurs et les tablettes, et se servant d'une matière improvisée, traçaient sur la première surface à leur portée le sujet badin inspiré par leur passion : ainsi le prince Apahâravarman dessina, avec sa salive rougie par du bétel (2), sur le mur de la chambre d'Ambâlikâ, fille du roi, dont il était épris, les ébats amoureux d'un couple de canards (3).

Les sujets d'inspiration érotique étaient fréquents dans cet art essentiellement profane. On cherchait à souligner dans la femme le côté sensuel, et nous pouvons citer l'exemple du prince Pramati, qui représenta la dame de ses pensées « faisant semblant de dormir bien que très amoureuse (4) ». Les femmes et les jeunes filles ne le cédaient en rien aux hommes : elles représentaient parfois leur amant étendu sur une large couche blanche, comme le fit la belle princesse Navamâlikâ (5). L'expression du sentiment ressenti était devenu le problème que se posait tout artiste : l'amateur mondain s'efforçait de peindre son propre portrait aussi exactement que possible, pour que sa bien-aimée puisse lire dans ses traits l'amour qu'il ressentait pour elle (6), et le peintre professionnel (7), expert en son art, faisait revivre sur sa toile, avec la perspicacité d'un psychologue, le drame caché au fond de l'âme d'autrui. Les sentiments les plus complexes, tels les désirs de l'amour inassouvi, trouvaient ainsi une expression plastique (8).

---

(1) Cf. *Vishnudharmottaram*, trad. St. Kramrisch, Calcutta University Press, 1924, Introduction p. 6.

(2) Le roi Jîmûtavâhana peignit également le portrait de sa bien-aimée, Malayavatî, avec des matières improvisées : un morceau d'arsenic rouge, ainsi que cinq pierres de couleurs différentes. (Cf. R. C. Dutt, *History of civilisation in ancient India*, II vol., p. 267. London, 1890, et E. B. Havell, *Indian Sculpture and Painting* p. 150).

(3) Cf. *Daçakumaracaritam*, *l'Aventure du prince Apahâravarman*, trad. Stcherbatskoy, Vostok N° 3, p. 79-80. Notons ce motif du couple de canards : il s'est conservé à travers les âges et on le retrouve dans les peintures indiennes du XVIII^e siècle.

(4) Cf. *Daçakumaracaritam*, trad. Stcherbatskoy, p. 93-94.

(5) Cf. *Daçakumaracaritam*, trad. Stcherbatskoy, p. 93-94. Le motif d'une terrasse avec « une couche très large égalant en blancheur les nuées de l'automne » s'est conservé dans l'art indien jusqu'au XVIII^e siècle.

(6) Cf. *Daçakumaracaritam*, trad. Stcherbatskoy, p. 60.

(7) Ces artistes professionnels étaient souvent des peintres ambulants qui allaient de ville en ville en quête de commandes ou d'emploi auprès d'un prince. « La position sociale du peintre, dans l'Inde antique, écrit M. Goloubew (Ajanta, *Ars Asiatica* vol. X, p. 23), ne paraît pas avoir été élevée. On reléguait les peintres avec les musiciens dans la catégorie des cuisiniers, des parfumeurs et autres « pourvoyeurs de plaisirs ». Le Yajur Véda Blanc, ch. XXX, mentionne les peintres parmi les artisans et les domestiques. (Cf. R. C. Dutt, *History of civilisation in ancient India*, London, 1893, 1^{er} vol. p. 156).

(8) C'est le récit du prince Mitragupta qui nous donne, peut-être, les indications les plus intéressantes sur l'état avancé de la peinture dans l'Inde antique, dont voici les passages les plus importants :

Il y avait à Mathura un jeune débauché, qui fréquentait les courtisanes. « Il lui arriva, un jour, de voir entre les mains d'un peintre ambulant un tableau représentant une jeune femme ». Le jeune homme qui s'éprend subitement de cette belle inconnue s'adresse à l'artiste en ces termes : « Mon ami, il me semble que les traits de la femme que tu as représentée se contredisent... Elle est pâle, mais ne semble pas avoir éprouvé les joies de l'amour ardent comme l'indique l'expression fière et hautaine du visage. Son mari pourtant n'est pas absent, car elle ne porte pas les cheveux noués en natte unique et les autres signes de l'épouse qui attend le retour de son seigneur... Elle doit donc être une femme mariée, épouse d'un marchand âgé, sans vigueur, et par là même, souffrir de désirs inassouvis. Tu as beaucoup de talent ». Le peintre confirma au jeune homme qu'il avait bien deviné. (Cf. *Daçakumaracaritam*, trad. Stcherbatskoy, p. 32).

Ce caractère séduisant et raffiné de l'art de l'Inde antique fut la cause de l'interdiction aux moines bouddhiques de s'attarder dans des lieux décorés d'images (1), et de représenter des êtres humains. Le joli sourire de Sîtâ qui, les lèvres entr'ouvertes, fait voir des dents blanches « comme des boutons de jasmin » (2) n'était pas un sujet (pour ne citer que celui-là) qui inclinât à des méditations austères. Aussi la littérature bouddhique ancienne compare-t-elle le peintre au trafiquant de stupéfiants. L'effet de cette défense ne fut que de courte durée et la religion du Bouddha, pour se conformer aux exigences de la vie, finit par adopter les images peintes comme moyen de propagande.

Toutes ces interdictions tendent à confirmer l'origine laïque de la peinture indienne, qui fut dans l'antiquité un art séculier en vogue parmi la société des riches citadins. Le goût de l'époque était nettement orienté vers la peinture, qu'on reconnaissait être le plus intéressant des arts. La religion ne faisait que confirmer cette tendance en admettant que la présence d'un tableau dans une maison était de bon augure et que l'art pouvait amener au *dharma* et à l'émancipation (3).

Pourtant, les peintures à la mode, c'est-à-dire celles parmi lesquelles on aimait à vivre, étaient loin de s'inspirer de la religion. Ce sont les sujets érotiques qui occupent la première place dans la décoration des demeures (ce qui s'accorde bien avec le caractère sensuel de la peinture indienne, comme nous l'a déjà montré le Daçakumaracaritam), mais les histoires comiques et les scènes familiales étaient également les bienvenues dans la maison. Par contre, les peintures qui offraient des sujets moins plaisants, les légendes surnaturelles créées par la religion et les exploits héroïques, étaient bannies de la vie privée, servant uniquement à la décoration des édifices publics, temples et salles d'audiences de palais, etc. (4).

Des tendances opposées peuvent être parfois remarquées dans la peinture de cette époque : la curiosité pour la nature avait enfanté le réalisme, tandis que l'intérêt pour l'âme humaine se traduisait dans des thèmes lyriques. Enfin, nous trouvons la synthèse de ces deux inspirations dans la représentation des scènes familiales unissant à la fois la réalité et la poésie.

Sous l'influence d'une vieille coutume sans doute, la forme géométrique des tableaux variait selon leur caractère : rectangulaire pour une image d'après nature (type « satyam » = vrai), carrée pour un sujet sentimental (type « vainikam » = du joueur de luth), elle devenait ronde pour les tableaux de genre (type « nâgaram » = du citoyen). Il existait aussi des formes mixtes (misram) (5). Une règle curieuse n'admettait pas qu'on fît soi-même la décoration picturale de sa maison (6). Peut-être exprimait-elle, de la part des peintres professionnels, la crainte d'une concurrence, les amateurs étant devenus

(1) Cf. V. Goloubew, Ajanta, *Ars Asiatica*, vol. X, p. 23.
(2) Cf. *Uttararâmacaritam*, 1er acte, trad. Nève, Paris 1880.
(3) Cf. *Vishnudharmottaram*, trad. Kramrisch, ch. 43, p. 64, Calcutta University Press, 1924.
(4) Cf. *Vishnudharmottaram*, trad. Kramrisch, ch. 43, p. 63-64.
(5) Cf. *Vishnudharmottaram*, trad. Kramrisch, chap. 41, p. 43.
(6) Cf. *Vishnudharmottaram*, trad. Kramrisch, chap. 43, p. 64.

sans doute trop nombreux. La valeur décorative de l'art était bien comprise et on disait que « la place où un tableau est fixé ne paraît pas vide (1) ».

L'intérêt pour la peinture était général. Chacun voulait l'apprécier et la comprendre : les maîtres vantaient la facture du dessin, les connaisseurs louaient le jeu de la lumière et des ombres, les femmes admiraient les bijoux représentés, et le grand public s'extasiait devant la richesse des couleurs. Dans ces conditions, il était difficile pour l'artiste peintre de contenter tout le monde (2). La critique des œuvres d'art était devenue une vraie science, qui relevait avec minutie les qualités ainsi que les défaillances de chaque œuvre. On citait parmi les défauts d'une peinture : un dessin indistinct et inégal ou faible et épais, une mauvaise juxtaposition des couleurs, l'emploi inexpérimenté du modelé (varttanâ) ainsi que l'absence du mouvement et de la vie (cetanâ). Les qualités d'un tableau consistaient dans l'exécution minutieuse, la délicatesse et la variété, la juste proportion, la science du raccourci (ksaya et vṛddhi — accroissement et décroissement), l'apparence vivante des personnages (3).

Parmi toutes ces qualités, la plus importante peut-être est « l'exacte ressemblance avec ce que l'on voit dans la nature (4) », « le but principal de la peinture étant de créer des images exactes (5) », indication précieuse sur le caractère naturaliste, calqué sur la vie de l'art indien antique. Les canons iconographiques qui vinrent plus tard limiter son développement n'étaient, à cette époque, qu'en voie de formation et encore très éloignés de leur expression définitive.

L'apparition des canons marque dans tout art la fin d'une évolution : c'est la codification des acquisitions précédentes. Ainsi les nombreux traités sur la peinture et sur la sculpture, qui apparaissent dans l'Inde à partir du VII^e siècle et même peut-être avant, les Çilpa Çâstras et les Agamas, ne font que déduire leurs règles des modèles déjà existants et expriment le triomphe de la formule d'école sur l'inspiration libre (6). Seul, le plus ancien et, en même temps, le plus complet de ces traités, le « Visṇudharmottaram » fait exception, ayant conservé encore des rapports étroits avec l'observation directe de la nature. De nombreuses descriptions des aspects de cette dernière et des scènes de genre en sont la meilleure preuve.

Même dans le domaine qu'on pourrait croire le plus assujetti aux règles, celui de la représentation de l'homme, la notion des proportions canoniques pramâna), d'après le « Visṇudharmottaram », doit s'harmoniser avec la science des raccourcis (ksaya et vṛddhi) et les principes de la danse. Sans une exacte étude de ces derniers, les règles de la peinture ne seraient qu'incomplètement

(1) Cf. *Vishnudharmottaram*, trad. Kramrisch, chap. 43, p. 55.
(2) Cf. *Vishnudharmottaram*, trad. Kramrisch, chap. 41, p. 50.
(3) Cf. *Vishnudharmottaram*, trad. Kramrisch, chap. 41, 42, 43, p. 10, 53, 54, 55.
(4) Cf. *Vishnudharmottaram*, trad. Kramrisch, chap. 41, p. 46.
(5) Cf. *Vishnudharmottaram*, trad. Kramrisch, chap. 43, p. 56.
(6) Cf. *Citralakshana*, trad. Laufer, Leipzig, 1913 ; Gopinatha Rao, Tâlamâna, Mem. Arch. Survey India n° 3, 1920 ; *Vishnudharmottaram*, trad. Kramrisch, 1924, Calcutta ; *Brhat Samhita*, trad. Kern, Journ. R. Asiat. Soc., vol. VII, 1875.

comprises (1). Le sens de ces paroles ne laisse pas de doute : c'est le rythme, le mouvement et la vie qui caractérisent l'art de l'Inde antique. Les canons ne pouvaient pas entraver d'une manière sérieuse la création libre, car ils ne venaient que d'être élaborés et variaient selon les traités (2). D'ailleurs, les traités eux-mêmes, en tant qu'ils se rapportaient à l'art séculier (cas du « Visnudharmottaram »), n'étaient pas considérés comme des codes de règles absolues : « Dans ce traité, ô Roi, conclut le « Visnudharmottaram », ne sont émises que des suggestions, car s'il fallait tout décrire, cela demanderait des centaines d'années (3) ».

L'art profane de l'Inde antique, qui puisait son inspiration dans la vie et dans la nature, était trop complexe pour être réduit à une série de formules. Il fallut des siècles pour que cette transformation se fit. Quand elle fut achevée, l'art indien avait pris un caractère nouveau, laissant à peine deviner son passé.

La religion, en adoptant pour ses propres besoins les formes de l'art laïque, les avait codifiées et transformées en formules immuables. D'un art libre, s'inspirant de la vie, naquit ainsi un art hiératique figé dans des canons. « La science de la représentation plastique » se transforma en connaissance des « mensurations caractéristiques des diverses parties du corps chez les êtres multiples que l'artiste peut avoir eu l'idée de représenter, etc. », et si, maintenant, comme l'a fort judicieusement remarqué M. Masson-Oursel, « un bas-relief ou une peinture atteste quelque trait pris sur le vif, c'est par accident que l'artiste a, malgré lui, transcrit quelque chose de la nature même (4) ». Mais ce processus fut graduel et de longue durée. Les « règles » elles-mêmes, déduites des différents types déjà existants, ne furent pas appliquées rigoureusement et « ne sont pas absolument obligatoires pour le sculpteur, qui est souvent obligé de travailler selon les canons de la beauté et selon son sentiment artistique personnel (5) ». Pour les peintres, il est encore moins nécessaire de suivre strictement les proportions canoniques, car même les images peintes avec une certaine liberté peuvent être adorées (6). L'idéal d'une beauté absolue ne réussit jamais d'ailleurs à s'imposer entièrement, comme le prouve le passage suivant : « L'idée de la beauté, dit le Sukraniti, est subjective et chacun peut la concevoir à sa manière... » Des statues qui « ne seraient pas faites en conformité avec les Çastras ne plairaient pas aux artistes, mais pourraient être considérées comme belles par certaines personnes (7) ».

Si la littérature de l'Inde antique nous a donné dans ses épopées, ses drames et ses nouvelles, de multiples indications sur la peinture, si elle nous a dotés

(1) *Vishnudharmottaram*, trad. Kramrisch, chap. 2, p. 25.

(2) Cf. le tableau comparatif des proportions dans la trad. du Visnudharmottaram de St. Kramrisch, p. 19-21, où l'on remarque comment les mesures varient selon les traités. Cette divergence apparaît surtout dans la relation entre les cinq types d'hommes qui est inverse dans le *Visnudharmottaram* et le *Brhat Samhita* (trad. Kern, p. 93-97, J. R. A. S., vol. VII, 1875).

(3) Cf. *Vishnudharmottaram*, trad. Kramrisch, chap. 18, p. 66.

(4) Cf. Masson-Oursel, *La notion de Pramâna*, Revue des Arts Asiatiques, N° 1, p. 6-7, 1925.

(5) Cf. Gopinatha Rao, *Tâlamâna*, Memoirs Arch. Surv. India, N° 3, p. 12, 1920.

(6) Cf. Gopinatha Rao, *Tâlamâna*, Memoirs Arch. Surv. India, p. 41.

(7) Cf. Gopinatha Rao, *Tâlamâna*, Memoirs Arch. Surv. India, N° 3, p. 12.

même de plusieurs traités consacrés à cet art, elle n'a pas voulu nous en conserver l'histoire. La seule œuvre qui, à la rigueur, puisse être appelée de ce nom, appartient à une époque tardive : c'est le chapitre « Sur l'origine des constructeurs d'idoles » qui termine « l'Histoire du Bouddhisme dans l'Inde », écrite en 1608 ap. J.-C. par le Tibétain Târânâtha. Nous en avons déjà cité des passages se rapportant en majeure partie à la période antérieure à l'ère chrétienne. Les indications sur les époques suivantes sont aussi brèves quoique plus précises et dépourvues de caractère fantastique.

Ainsi, nous apprenons que sous le règne de Buddhapaksa (entre le v^e et le vi^e siècle ap. J.-C.), un grand maître, Bimbasâra, produisit en peinture et en sculpture des œuvres remarquables. Ces œuvres, exécutées d'après le style antique des devas, firent école ; celle-ci prit le nom de Magadha en l'honneur de la province où était né son fondateur. Une autre école qu'on appela occidentale ancienne (1), fut créée par Srîngadhara de Maru (2), artiste très habile dans le maniement du pinceau et du ciseau qui reprit les vieilles traditions des yaksas. Il travailla sous la protection du roi Silâditya II Harsavardhana (610-650 ap. J.-C.), dont nous parle le voyageur chinois Hiuan Tsang. Deux autres maîtres renommés, Dhîmâna et son fils Bitpâlo (3), qui vécurent sous le règne de Dharmapâla, adoptèrent pour leurs tableaux et statues l'ancien style des nagas. Les peintures de Dhîmâna donnèrent naissance à l'école dite orientale ; celles de son fils évoluèrent dans une autre direction et se rattachèrent à l'école de Magadha.

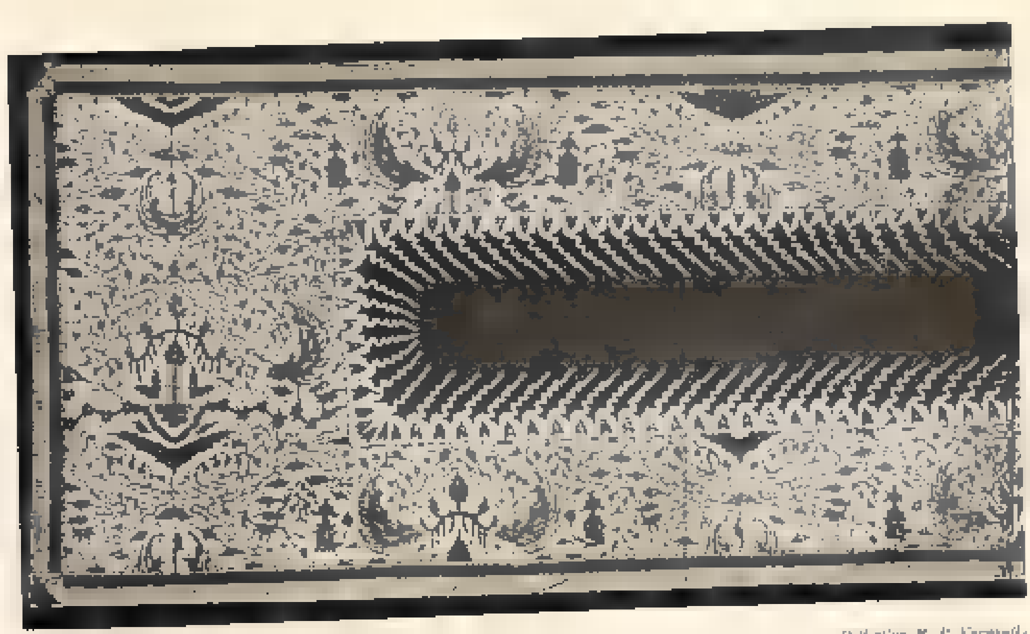
Ces quelques remarques épuisent l'histoire écrite de la peinture indienne à l'époque de sa plus grande floraison pendant les premiers siècles de notre ère. Dans tous les cas, il ressort des témoignages de Târânâtha que les différentes écoles citées avaient conservé certains rapports avec les écoles précédentes, ce qui tend à prouver l'existence dans la peinture indienne d'une tradition continue, dont les sources remontent à une haute antiquité.

Ivan Stchoukine

(1) M. A. Foucher rattache l'école occidentale ancienne à l'art gréco-bouddhique. (Cf. *l'Iconographie bouddhique de l'Inde*, p. 161, Paris, 1900) ; M. V. Smith, au contraire, ne partage pas cette opinion. (Cf. *History of Fine Art in India and Ceylon*, p. 305, renu. I, Oxford, 1911).

(2) Maru ou Marvar-Jodhpur dans le Rajputana.

(3) Originaires de Varendra, Bengal.



(Collection M. P. [illegible])

En haut : Batik Slendang — Patron Semen.
En bas : Batik Slendang — Patron Semen.

Planche XXVIII

LE STYLE DU BATIK JAVANAIS [1]

Le batik est, sans contredit, l'art national javanais. C'est là, plus que sous toute autre forme, que ce peuple a pu donner libre carrière à son génie ornemental ; là qu'il a pu exprimer son inépuisable ingéniosité ; en même temps qu'il y a donné libre cours à son amour de la richesse sobre, telle qu'elle convient à un peuple séculairement replié sur lui-même, et qu'offusquerait une ornementation trop exubérante de formes et trop brillante de tons. On peut s'étonner de nous voir choisir le batik de préférence aux autres manifestations artistiques qui se sont produites à Java ; on peut s'étonner surtout de nous voir délaisser la plastique superbe des temples, qu'ils soient ceux de Boroboudour, de Prambanan, aussi bien que ceux des époques qui ont suivi la construction de ces purs chefs-d'œuvre. C'est que l'inspiration primordiale de cette plastique est proprement hindoue ; et que, si la collaboration de l'élément autochtone s'y reconnait, en une force progressive créant peu à peu un style indo-javanais, cette transformation n'alla pas sans la décadence certaine de la beauté du style au cours des siècles. D'autre part, certes, le Javanais a su, dans son théâtre des « wayangs », aux formes singulières et multiples, et aussi dans ses danses, d'un si haut et si pur caractère, faire ses preuves dans la recherche et la réalisation de la beauté, suivant le sens qui lui est propre et qui est conforme au génie de sa race. Mais, ne voulant envisager ici l'art javanais qu'en ses rapports directs avec l'ornementation, c'est dans le batik que nous trouvons les réalisations les plus complètes et les plus significatives.

Nous ne nous occuperons pas de la technique du batik, telle que nous l'avons vu maintes fois pratiquer à Java ; voulant nous borner à n'étudier, en ses très grandes lignes, que l'ornementation prise en elle-même, à en préciser les caractéristiques et les types principaux.

Le batik représente, à Java, une industrie extrêmement répandue. Les quelque trente ou trente-cinq millions de Javanais qui peuplent l'île ont leur habillement composé de pièces de coton batiké. J'entends ne parler ici que de l'habillement traditionnel, tel que je l'ai vu porter aussi bien dans les campagnes qu'au Kraton du Soesoehoenan de Soerakarta ; là où se sont conservées les traditions séculaires propres au peuple purement javanais. On comprend quelle production de batiks exige la consommation d'un peuple aussi nombreux. Cette production est pourtant restée, jusqu'à la fin du siècle dernier,

(1) *Voir* Planches XXVIII à XXXI.

presque exclusivement familiale, les femmes batikant les étoffes destinées à l'habillement des différents membres de la famille. Mais des ateliers, fondés et dirigés par des Chinois la plupart du temps, fonctionnent maintenant, commercialisant la fabrication du batik. J'ai visité des ateliers où trois cents femmes, groupées sous des hangars, batikaient laborieusement, dans cette odeur de cire chaude si caractéristique, et que l'on retrouve partout à Java, aussi bien dans le palais d'un sultan que dans l'humble kampong perdu dans la dessa.

Le costume masculin se compose de deux pièces de coton batiké : l' « *iket* » et le « *bébèd* ». Ce dernier remplacé par le « *dodot* » lorsque l'on porte le vêtement de cérémonie. L'*iket*, ou *kaïn kapala*, est un carré de calicot mesurant un mètre dix de côté, et dont le Javanais, après l'avoir plié suivant sa diagonale, forme avec un soin méticuleux son turban. Il est en général soigneusement batiké, son ornementation présentant des caractéristiques diverses. Mais nous ne pouvons songer à entrer ici dans de trop minutieux détails. Bornons-nous à dire que, le plus souvent, l'iket a son centre occupé par un carré non ornementé, soit laissé blanc, soit teint d'une couleur assez vive, et tranchant avec les tons sobres et soutenus du batik. Mais parfois aussi toute la surface de l'iket est couverte par une ornementation continue. Nous parlerons du style de ces ornementations par la suite.

Le *bébèd*, ou *kaïn pandjang*, est une pièce de calicot, mesurant un mètre dix de haut sur une longueur de deux mètres cinquante à deux mètres soixante-quinze. Il se porte enroulé autour de la taille, et tombant droit en couvrant les jambes, maintenu par une ceinture aux couleurs vives. Une partie seulement de la pièce d'étoffe est enroulée autour du corps, la partie restante étant plissée en accordéon, et tombant entre les jambes sur le devant du corps. Le bébèd est batiké, plus ou moins richement, d'un même motif se répétant sur toute sa surface.

Quant au *dodot*, qui est le costume de parade, il remplace le bébèd lors des cérémonies. C'est aussi le costume de cour. C'est une vaste pièce de calicot batiké, de dimensions plus variables que celles du bébèd. Il a généralement deux mètres dix de haut sur trois mètres, trois mètres cinquante, ou plus encore, de long. Il se porte enroulé autour de la taille et drapé, bouffant sur les hanches, découvrant une sorte de pantalon d'étoffe souvent très riche. Le dodot est parfois, comme le bébèd, batiké sur toute sa surface d'un motif se répétant ; mais parfois aussi, il comporte au centre une large surface de ton uni, qu'entoure une très riche bordure.

Le costume féminin comporte trois pièces d'étoffe de coton batiké. Le « *tapih* » correspond au bébèd des hommes, et est identique comme dimensions et comme système d'ornementation. Mais s'il se porte enroulé autour du corps comme le bébèd, on y fait rarement des plis sur le devant. Souvent le tapih est remplacé par le « *sarong* ». Celui-ci a la hauteur ordinaire de

(Collection M. P. Verneuil.)

Batik Iket — Patron Semen.

(Collection M. P. Verneuil.)

Batik Iket — Patron Semen.

un mètre dix, et une longueur de deux mètres à deux mètres dix. Mais, seul entre toutes les pièces différentes composant le costume javanais, les deux extrémités en sont réunies et cousues, de façon à former comme une large jupe. D'un autre côté, son système ornemental diffère de celui du tapih, dans ce sens qu'au lieu d'avoir une ornementation se reportant sur toute la surface de l'étoffe, celle-ci est divisée en deux parties inégales, et très distinctes d'ornementation. L'une, nommée la « tête », forme un rectangle de cinquante à soixante centimètres de large, sur la hauteur de un mètre dix de l'étoffe. Cette tête reçoit une ornementation spéciale, différente par sa richesse, par sa tonalité, de celle du reste de l'étoffe. Pour revêtir le sarong, la femme le place autour d'elle comme une jupe, puis forme un large pli qui laisse voir la « tête » en entier, celle-ci pouvant être placée, suivant la fantaisie, devant, sur le côté, ou encore derrière. Pour les cérémonies, tapih ou sarong peuvent être remplacés par le dodot.

La seconde pièce du vêtement féminin est le « *kemben* ». C'est une pièce de calicot batiké, de cinquante-cinq centimètres de haut sur deux mètres ou deux mètres cinquante de long. C'est la pièce qui entoure la poitrine en passant sous les aisselles. Son ornementation peut être à motif répété uniformément sur toute la surface, comme pour le tapih ; ou au contraire, avoir en son centre une partie réservée rectangulaire, ou en losange allongé, d'un ton blanc ou de couleur unie.

La troisième pièce dont se pare la femme est le « *slendang* ». C'est la pièce riche du costume. De mêmes dimensions que le kemben, le slendang est d'ordinaire plus finement batiké. Son ornementation comporte des motifs qui lui sont propres, et est aussi riche que possible. Le slendang est le complément obligé, indispensable d'un habillement féminin à Java. Il est à la fois ornement, en tant qu'écharpe couvrant la tête, posée sur l'épaule, ou barrant diagonalement la poitrine ; et aussi objet d'utilité, car il sert à la javanaise à porter les fardeaux dont elle est chargée ; ou encore son enfant, qui y est commodément assis, à cheval sur la hanche maternelle.

Nous connaissons maintenant les différentes pièces de coton batiké dont se compose le costume javanais. Toujours ces différents vêtements sont faits de calicot ; sans doute, pour ceux que portent les Sultans et les princes, les élégants aussi, ce calicot est-il merveilleusement fin et souple, alors qu'il est plus ou moins grossier pour les vêtements que porte le peuple. Mais toujours le coton en est l'unique matière composante ; et les pièces de soie batiké sont faites, à Java, pour l'usage et l'agrément des touristes.

⁂

Ne voulant pas étudier ici la technique javanaise du batik, nous allons maintenant aborder l'étude du système ornemental de sa décoration et son style. Il va sans dire que c'est du batik classique que nous allons parler surtout, car suivant les régions considérées, le batik qui y est fabriqué diffère complètement. Il convient de se rappeler que le nom de Java était autrefois celui

de la seule partie centrale de l'île, celle qui, de 700 à 915 environ, constituait l'Empire de Mataram. Or c'est là, dans les Vorstenlanden, mieux que partout ailleurs, que se sont jusqu'à nos jours conservées les traditions anciennes. C'est là, dans les Sultanats de Soerakarta (Solo), et de Djokjakarta (Djokja), que l'on rencontre encore à chaque pas le culte de ces traditions javanaises, aussi bien dans la composition et l'exécution du batik, que dans la musique, le théâtre et la danse. Tandis que dans les parties côtières de l'île, l'influence européenne s'est fortement fait sentir, modifiant, aussi bien sous le rapport de la composition que sous celui de la coloration, le style du batik qui y est exécuté. Cette influence s'est accentuée de telle sorte, depuis quelques années, que le batik y a perdu toute véritable tradition ; le dessin s'est européanisé, dans le choix des éléments ornementaux, dans la composition, de telle façon qu'il m'a été donné de voir des Javanais portant des bébèds ornés de cuirassés, de forteresses surmontées de drapeaux, de locomotives, d'ailleurs assez naïvement interprétés, ce qui n'allait pas sans leur conférer un certain caractère. D'autre part, l'introduction des couleurs d'aniline a fait, et fait abandonner de plus en plus dans ces contrées, les vieilles teintures végétales aux tons sobres, harmonieux, profonds et veloutés. La gamme est elle-même changée, par les possibilités nouvelles que donnent les couleurs chimiques. On pourrait admettre, approuver même ces évolutions, si les motifs n'étaient pas infiniment moins beaux, infiniment moins originaux que les anciens et si les coloris nouveaux ne substituaient pas un bariolage sauvage aux fortes et sobres harmonies du batik traditionnel. Et puis, le batik moderne, comme nous le verrons tout à l'heure, abandonne et perd sa signification héraldique.

Déjà, lorsqu'en 1817, Raffles étudia le premier le batik javanais, une distinction très nette pouvait s'établir entre les motifs et les colorations dominants des batiks provenant des diverses parties de l'île. On pouvait les ranger en deux catégories : 1° les batiks de l'école des Vorstenlanden, limitée au seul centre de Java, école fidèle aux traditions anciennes. Là, dans les sultanats de Djokjakarta et de Soerakarta, le goût est resté purement javanais. L'aspect du batik est en général assez sombre, mais riche ; deux tons seulement sont admis, le brun de soga, chaud et doré, et l'indigo au bleu profond, qu'accompagnent le blanc du calicot et le noir produit par la superposition du bleu et du brun. Harmonie forte et pleine de caractère. 2° l'école des résidences côtières, dont chacune a, en quelque sorte, sa spécialité caractéristique. Samarang se distingue depuis longtemps par ses batiks rouges, teints du beau rouge de mènkoedoe, qui est la garance. Chéribon, par contre, affectionne les batiks bleus et blancs ; Garoet, Tasikmalaya, possèdent un brun chocolat, bien différent du brun de soga plus doré employé dans les Vorstenlanden. En général, dans les écoles côtières, le motif est beaucoup plus libre, plus directement inpiré de la nature que dans le batik classique, où l'ornemanisation est poussée beaucoup plus loin, ce qui lui confère un caractère beaucoup plus accentué. Ce sont, souvent, pour les batiks européanisés, des tiges grêles portant feuilles, fleurs, oiseaux, interprétés parfois de façon assez ornementale ; mais plus le

Fig. 1

Fig. 2

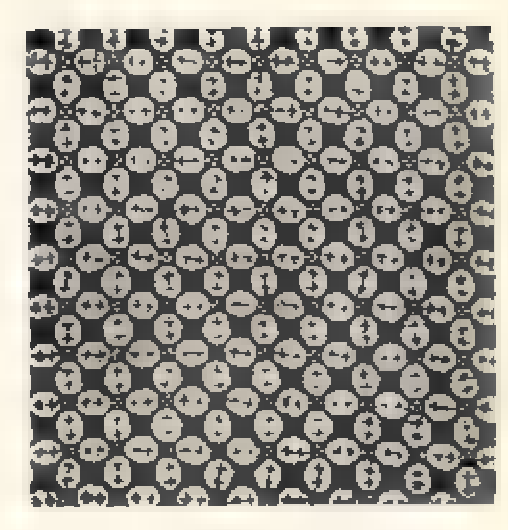


Fig. 3

Fig. 4.

Collection M. F. [illegible]

Fig. 1. — Batik — Patroon Tjeplok.
Fig. 2. — Batik — Patroon Lemarang.
Fig. 3. — Batik — Patroon Kawoeng.
Fig. 4. — Batik — Patroon Parang.

batik est de fabrication moderne, plus les motifs deviennent nature, comme on le remarque sur les étoffes de Pékalongan et de Banjoemas. Disons de suite que ce sont les plus admirées par les coloniaux et les touristes, peu aptes, ou insuffisamment entraînés, à comprendre les beautés plus sévères du batik traditionnel.

C'est surtout de ce dernier que nous allons nous occuper ici. Il ne faudrait pas croire que les motifs, ou « *patrons* », qui sont tracés d'une main à la fois experte et légère par les Javanaises sur le calicot, en un mince filet de cire fondue, sont les seuls fruits de leur fantaisie. Ces patrons avaient, il y a peu de temps encore, et gardent quelquefois, une signification nettement héraldique, désignant à la fois le village, la classe sociale, la famille de ceux qui peuvent les porter. Que de procès provoqués par la prétention d'un audacieux usurpant un patron auquel il n'avait pas droit ! A qui mésusait de celui réservé au Sultan, c'était la peine de mort assurée. Mais tout cela est assez peu observé maintenant.

Il convient de définir aussi quelles sont les caractéristiques du batik javanais. Car elles diffèrent sensiblement de celles du batik tel qu'on le conçoit et qu'on le fabrique en Europe. Le batik javanais est toujours fait sur calicot ; et les plus beaux, les plus fins, les plus soignés, le sont sur un calicot d'une finesse soyeuse remarquable. Non moins remarquable est l'exécution des beaux morceaux. L'assurance et la netteté du trait sont d'une perfection absolue, mais sans sécheresse, cependant. On y sent le travail fait à la main à une chaleur d'exécution que ne peut jamais donner l'impression. De plus, et cela surprend toujours en Europe, la moindre craquelure provenant d'une cassure de la cire lors de la teinture et se traduisant par un fin réseau de lignes courant à travers les motifs, est une tare que l'on ne rencontre jamais sur une belle pièce. On prend des soins infinis pour les éviter ; jusqu'à enrouler les étoffes batikées sur de grands cylindres de vannerie avant de les plonger dans de vastes cuves contenant le bain tinctorial, ce qui permet d'éviter les pliages néfastes. C'est que l'exécution d'un batik soigné est longue, et il n'est pas rare qu'un bébèd de belle qualité demande six mois d'un travail assidu. Enfin, le batik traditionnel est toujours sobre de couleurs, comprenant en général deux teintures : un brun doré et un indigo dans les Vorstenlanden, ou un rouge de garance et un indigo dans certaines contrées côtières. La polychromie constatée sur certaines pièces les fait reconnaître comme toutes modernes, et d'un style européanisé.

Nous devons parler maintenant du décor pris en soi. Le nombre des « patrons », c'est-à-dire des motifs définis employés au batikage des étoffes, est considérable, et ceux qui peuvent être classés se chiffrent par centaines ; même en ne considérant que les patrons classiques. Ils peuvent cependant être groupés en cinq classes très définies. Mais il va sans dire que, surtout pour les patrons modernes, beaucoup ne peuvent être compris dans cette classification, depuis que la fantaisie personnelle fait délaisser progressivement le style héraldique et traditionnel. Encore maintenant, pourtant, dans la

dessa, la villageoise qui exécute un batik se sert du patron spécial à son village, et qui est le signe distinctif de la communauté. Mais l'évolution qui se produit sous l'influence du temps et aussi de la fantaisie personnelle de la batikeuse, crée des variantes, des transformations volontaires ou non, qu'il est très intéressant d'étudier.

Pour notre classification, nous nous servirons de celle établie par J.-E. Jasper et N. Pirngadie dans leur ouvrage : « De Islandsche Kunstnijverheid in Nederlandsch Indië », lequel fait autorité en la matière. Les patrons les plus nombreux, réunis en un même groupe découlant du même principe, constituent le prototype « *semen* ». Nous en donnons ici quatre exemples (Pl. XXVIII et XXIX). Le principe distinctif de ce patron est l'emploi d'un élément héraldique caractéristique, formé d'une aile éployée, très semblable à notre « vol » usité en matière de blason. Lorsque cette aile est employée seule, elle constitue le « *sawat* », que l'on reconnaît sans peine dans les quatre exemples que nous donnons. Quelquefois les deux ailes sont réunies et surmontées d'une queue d'oiseau. Cela constitue le « *garouda* », lequel est l'oiseau sacré de Vishnou. A ces deux principes, sawat et garouda, employés seuls ou conjointement dans les batiks découlant du prototype semen, viennent s'adjoindre, dans les pièces qu'ils décorent, les ornementations les plus diverses : simples ornementations linéaires, plantes, fleurs, animaux interprétés, aussi bien que des représentations du soleil, de la lune, des nuages, etc. Le tout très ornemanisé ; ce qui, ajouté aux transformations successives dues au temps ou à la fantaisie des exécutantes, rend souvent difficile l'identification du principe initial. Chaque patron différent ainsi créé prend un nom qui lui est particulier : semen remeng, semen tjoewiri, semen sawat, semen tritis, semen djoli, etc. Le plus souvent, ce nom est double, le premier mot indiquant le prototype, et le second la variété, comme dans les exemples ci-dessus ; mais souvent aussi, le patron porte un nom n'indiquant que le motif, ou même un nom sans signification précise : Wora-wari roempoek, fleur de lotus, etc. Le siendang reproduit en haut de la planche XXVIII est un beau spécimen de batik. Très finement exécuté, en indigo et brun sur fond blanc, son motif est d'un beau caractère. La dominante de sa coloration est brune ; le vermiculage en petits rinceaux du fond est obtenu par la superposition des deux tons. Les sawats sont bruns, avec des détails bleus. Le second siendang nous offre un exemple de pièce portant une partie centrale rectangulaire, teinte ici en indigo, et entourée d'une bordure de motifs sinueux dirigés obliquement (tjèmoekirran). Très finement exécuté, les ornements linéaires garnissant le fond sont entourés d'un cerné brun qui en diminue la sécheresse sur le blanc du fond. Partout, ici, l'indigo se superpose au brun; ce qui constitue une gamme de brun et de noir bleu sur fond blanc.

L'ornementation de l'iket reproduit à gauche dans la planche XXIX est à dominante brune, le carré central étant indigo très clair. Par contre, la dominante est bleue dans l'iket de droite, dont le motif est intéressant. C'est un exemple d'iket sans carré central ; les vieillards en portent volontiers de sem-

(Collection W. P. [illegible])

Batik iket — Patron moderne.

(Collection [illegible])

Batik iket — Patron Parang Roesak.

blables, alors que les jeunes gens préfèrent les autres, dont ils ont soin, en les enroulant avec un soin méticuleux autour de leur tête pour former leur coiffure, de laisser apparaître, au-dessus de chaque oreille, une petite partie de carré central teint souvent d'une couleur assez vive.

Après le type semen et environ moitié moins employé, vient le type « *tjeplockkan* ». Le « *tjeploek* » est un motif, généralement végétal, fleur, bourgeon, interprété et arrangé géométriquement en croix. A des ornemanisations de fleurs indigènes, voire même d'animaux, viennent se combiner des dispositions géométriques. Tel est le cas pour l'exemple que nous donnons en haut et à gauche de la planche XXX. Et les noms donnés à ces patrons sont, par exemple : Tjeploek manggis, dont l'élément ornemental est formé par la section du fruit du mangoustan, transformé en tjeploek.

Vient ensuite le type « *parang* », moitié moins employé que le tjeploekkan. Le principe en est assez difficile à définir, formé d'un élément de forme particulière, qui se répète en lignes diagonales. Celui reproduit en haut et à droite de la planche XXX a pour nom : parang roesak gendreh. Éminemment décoratif, le parang roesak est réservé à la plus haute noblesse. Nous donnons un autre exemple de parang, planche XXXI, où nous reproduisons un iket décoré suivant ce prototype.

Dans le type « *limarang* », dont les patrons différents sont en nombre assez limité, on s'efforce, au moyen de petits éléments, de rappeler l'aspect d'une étoffe tissée. La figure placée en haut et à droite de la planche XXX est un limarang.

Quoique très en faveur, les batiks se référant au type « *kawoeng* », sont de patrons très peu nombreux. Le kawoeng poetri, qui est représenté en bas et à gauche, planche XXX, est un des seuls quatre ou cinq patrons différents qui existent. Le principe en est formé de quatre éléments ovoïdes, placés en croix et où l'on suppose reconnaître des représentations de bourgeons.

Quant au type « *bandji* », dont le principe est le svastika, on le rencontre peu souvent.

Mais il est des décorations ne se rapportant, nous l'avons déjà dit, à aucun de ces prototypes, sans qu'ils soient absolument modernes, cependant nous en donnons ici un exemple : un iket à motifs floraux sur fond indigo (Djokja), reproduit planche XXXI.

Comme on le voit par ces quelques exemples, si l'influence européenne s'exerce d'une fâcheuse façon sur le style du batik javanais lorsqu'elle le fait sans discernement et sans discrétion, une autre évolution est tentée, plus intéressante en ce sens qu'elle s'écarte moins des principes ornementaux javanais. Mais l'invasion sans cesse grandissante des faux batiks imprimés en Europe, en Hollande aussi bien qu'en Suisse et envoyés ensuite à Java, lui laissera-t-elle le temps de poursuivre son cours ?

M. P. Verneuil.

LE THÉATRE CHINOIS CONTEMPORAIN [1]

D'une façon générale, on ignore le nom des auteurs des pièces chinoises ; presque toutes sont anonymes. Nous pourrons néanmoins dire quelques mots de la manière de travailler de ces auteurs qui n'ont pas jugé utile de signer leurs œuvres.

Les auteurs sont eux-mêmes des acteurs qui ont quelquefois comme collaborateurs des étudiants ou des lettrés. Lorsqu'un acteur-auteur trouve un sujet intéressant, il rédige un plan, en fait le scénario et le porte ensuite à un lettré amateur de théâtre. C'est ce dernier qui écrit le dialogue et compose des vers pour les passages chantés. L'acteur-auteur est souvent le directeur d'une troupe, il travaille pour lui-même ou, du moins, pour sa troupe. Il n'a donc point d'autre bénéfice que la recette que pourra lui procurer la représentation de la nouvelle pièce. Quant au lettré, sa collaboration lui rapportera le droit de ne pas payer sa place au théâtre, ce qui est appréciable pour lui qui y passe des mois entiers. Il ne verra pas son nom publié par les journaux, car le théâtre a trop mauvaise réputation parmi les lettrés qui le considèrent comme un simple métier de plaisir et non comme un genre littéraire, surtout à l'époque récente. Quand un lettré consent à collaborer avec un acteur-auteur c'est une grâce qu'il lui fait, une marque d'amitié qu'il lui donne. Aussi l'acteur-auteur garde-t-il secret le nom du lettré, car en le publiant il ferait scandale.

L'acteur-auteur non plus n'aura pas une gloire personnelle et il ne tient pas à voir son nom sur l'affiche ni ailleurs. Le désintéressement des auteurs mérite d'être signalé ; croient-ils vraiment que le succès d'une pièce revient plus aux acteurs qui l'interprètent avec art qu'aux auteurs ? Toujours est-il qu'une pièce est annoncée seulement avec les noms des acteurs qui la créent.

Nous disions tout à l'heure que l'acteur-auteur n'avait pas d'autres bénéfices que la recette de la représentation de la nouvelle pièce ; il convient de faire ici une remarque. On ne saurait naturellement pas penser aux droits d'auteur, car l'édition des pièces de théâtre n'existe pas, du moins n'existait-elle pas dans les premiers temps de King-tiao. Cependant, nous trouvons quelque chose qui ressemble assez à ces droits d'auteur : le manuscrit d'une

[1] Extrait d'une conférence accompagnée de projections, donnée par M. Mieu Tcheng, répétiteur à l'École des Langues Orientales Vivantes, le 17 février 1927, à l'A. F. A. O. *Voir* Planches XXXII et XXXIII.

pièce nouvelle peut être vendu à une autre troupe, pour une somme d'ailleurs toujours minime. La troupe qui achète le manuscrit d'une pièce obtient en même temps le droit de la représenter et la troupe créatrice est fière de voir ses pièces figurer au répertoire d'une autre troupe ; elle le sera encore plus si la pièce devient tout à fait populaire et se joue dans tous les théâtres de toutes les villes. Car le droit de représentation non plus n'est pas absolu ; quand une pièce nouvelle obtient un grand et durable succès, elle trouve vite des imitateurs ; ceux qui sont pressés viennent acheter le manuscrit et ceux qui ne le sont pas attendent quelque temps et un beau jour ils affichent la pièce célèbre, sans la moindre crainte d'une intervention de la troupe créatrice qui est très flattée d'avoir lancé une pièce à succès. Il faut dire aussi que les recettes du théâtre créateur ne subissent aucun dommage car le public le préfère toujours. Un fait intéressant est à signaler. Un comédien, Yu Tcheng-t'ing, fils de Yu Tsin-cheng, célèbre acteur et auteur d'une pièce militaire mythologique (1890) refusa d'en donner le livret à un confrère ami, Yan Siao-leou qui voulait l'interpréter. Cependant il finit par céder aux prières d'amis communs. C'est le seul fait qui montre un dramaturge chinois — ou plutôt son fils — faisant sentir son droit d'auteur.

La production de ce théâtre, prodigieuse dans les premières années, devint rare à partir de 1890 mais elle a retrouvé sa prospérité depuis 1910. Les pièces conventionnelles et stylisées demandent pour être bien jouées un art très cultivé. Le public ne se lasse jamais d'un grand artiste ; qu'il joue une pièce nouvelle ou une pièce de l'ancien répertoire, cela importe peu, seul le talent de l'artiste compte. Créant des pièces et copiant celles des autres, une troupe parvient facilement à posséder un répertoire important et il arrive alors que, pour toutes les troupes, le répertoire devienne à peu près le même, les artistes seuls différant. Les directeurs craignent plus de manquer de bons artistes que de nouvelles pièces. Les troupes créatrices ne sont pas non plus particulièrement connues, on sait seulement les noms des acteurs qui ont joué certaines pièce avec le plus de talent et quand on cite une pièce célèbre on y joint toujours le nom des grands artistes qui l'ont brillamment interprétée, en disant que c'est le *Na cheou hi* d'un tel, c'est-à-dire sa pièce préférée, mais rien ne prouve que cet acteur ait créé la pièce, il suffit qu'il l'ait jouée avec succès.

Cependant trois noms d'acteurs sont à retenir parce qu'ils ont plus ou moins contribué à la fabrication des pièces de King-tiao.

1° Tan Kin p'ei, originaire de Hou-Pei, pays natal de King tiao. Il naquit en 1842 et mourut en 1917. Fils d'un comédien de talent, il débuta comme *wou cheng* (rôle de guerrier) puis Il prit le rôle *lao cheng* (père noble) et s'y distingua. Il fut l'un des plus grands comédiens du théâtre chinois moderne. L'impératrice douairière Ts'eu-hi le combla d'honneurs.

2° Wang Siao-nong, né en 1865, mort en 1918. Il était lettré et sous-préfet quand il fut obligé d'abandonner la carrière administrative. On raconte qu'il échappa à une condamnation injuste grâce au sacrifice d'un fidèle serviteur. Wang Siao-nong est le pseudonyme qu'il prit pour une raison assez

amusante : fol admirateur du célèbre comédien Wang Kouei-feou, il essayait d'imiter ses chants mais sans y réussir. Un jour qu'il exécutait un morceau préféré de ses imitations dans une chambre d'hôtel il entendit les rires moqueurs d'un voisin. Il alla se renseigner et il apprit que le moqueur n'était autre que Wang lui-même. Pour se souvenir de cette amusante rencontre, il prit le pseudonyme de Wang Siao-nong qui signifie « Wang se moqua de moi ».

Ce fut un grand comédien. Son chant original eut de nombreux admirateurs. Comme T'an Kin-p'ei, il a revu et corrigé beaucoup de pièces et comme auteur il a laissé une dizaine d'œuvres distinguées par leur style noble et leur composition soignée. Dans ses pièces prédominent souvent les sentiments tristes et révoltés.

3º Mei Lan-fang et ses amis. Né en 1892, il est la plus grande vedette à l'heure actuelle. D'une famille de musiciens et de comédiens, il possède un don extraordinaire pour l'art dramatique. Sa voix souple, à la fois forte et douce et ses jeux fins si parfaits sont devenus légendaires. C'est un spécialiste des rôles féminins, mais il joue quelquefois les rôles de jeune premier.

Ses œuvres, de lui seul, ou écrites en collaboration avec ses amis sont au nombre d'une quinzaine ; en voici les plus connues : *T'ong niu tsan cho* (la Vierge qui tua le serpent) drame de mœurs antiques, *Mou Lan ts'ong kiun* (Moo Lan qui va à la guerre) drame historique. *Lao yu yuan yang* (l'Amour prisonnier) drame social, *Tai Yu tsang houa* (Tai Yu qui ensevelit des fleurs) comédie romantique. *Tien Niu san houa* (la Déesse céleste distribuant des fleurs), féerie bouddhique, etc...

Les troupes des théâtres publics étant obligées de travailler pour gagner leur vie sont toujours meilleures que les troupes particulières dont l'existence est assurée. Cette supériorité des théâtres publics écrasa en peu de temps les théâtres particuliers. L'empereur K'ang ki préférait déjà au Nei tsiu pan un des théâtres de la ville chinoise situé dans la rue Hien yu k'o, rue des Poissons-Frais. Ce théâtre s'appelle actuellement T'ien-lo-yuan, jardin de la Joie Céleste, en souvenir des honneurs impériaux du Fils du Ciel ; il est même tellement connu sous ce nom qu'on ignore son nom originel. Remarquons ici que le théâtre porte le nom de Jardin ; on ne s'étonnera pas de cette appellation si on se souvient de la première construction par T'ang Ming-houang, d'un théâtre dans le Jardin des Poiriers où il donnait lui-même des leçons de musique aux élèves de l'Académie Impériale de musique qu'il avait fondée en 714.

La construction du théâtre. — Les théâtres chinois sont formés d'une grande salle en boiserie, rectangulaire, où court de trois côtés un balcon assez large. Au milieu du quatrième côté, se trouve le *hi t'ai*, la scène. Elle n'est pas en retrait comme dans les théâtres occidentaux ; au contraire elle avance et forme estrade. Elle a environ un mètre cinquante de hauteur et sa surface est d'environ dix mètres sur dix. On y voit deux grosses colonnes en bois peint, couvertes d'inscriptions poétiques. Elles s'élèvent aux angles du devant de la scène, jusqu'à une hauteur de dix mètres environ, pour supporter une

En haut : Scène d'un théâtre populaire à Pékin (dessin de Jacovleff).
En bas : Scène mythologique : le combat entre un léopard et un singe, qui symbolisent la brutalité et l'héroïsme.

voûte en forme de dais qui couvre tout le haut de la scène jusqu'au mur. Les trois côtés de cette voûte sont entourés d'ouvrages de boiserie sculptés et peints. La scène est bordée de balustrades en bois peint or et rouge. Une cloison, également en bois peint, sépare la scène du *heou t'ai*, la scène intérieure, où se trouve la loge des artistes. Deux portes sont percées dans cette cloison, aux deux extrémités, à droite et à gauche ; elles s'appellent populairement *houei men*, portes des ombres. Techniquement celle de droite est le *chang tch'ang men*, porte par où les artistes montent sur la scène, et celle de gauche, le *hia tchang men*, porte de la descente, porte par où les artistes descendent de scène. Monter et descendre correspondent ici aux expressions européennes entrer et sortir. Descendre ne s'emploie jamais dans l'argot théâtral chinois dans le sens de s'avancer au devant de la scène vers le public, ni remonter dans celui de marcher vers les coulisses, car le plateau de la scène, en Chine, est plan au lieu d'être incliné comme celui des théâtres occidentaux. La scène étant haute même par rapport au *heou t'ai*, les acteurs sont obligés de monter quelques degrés pour y parvenir et de les descendre quand ils sortent de scène, d'où l'expression de *chang*, monter, et de *hia*, descendre. Si nous voulons encore un peu de précision, ces portes ne sont que des ouvertures, puisqu'il n'y a pas en réalité de porte : deux rideaux les remplacent. C'est derrière ces rideaux que se cachent les personnages avant leur apparition sur la scène et après avoir joué leur rôle. Un troisième rideau, quatre fois plus large, est accroché sur la cloison et couvre la partie centrale encadrée par les « portes des ombres ». Ce grand rideau est immobile, il ne se lève et ne s'abaisse jamais. Il est toujours d'une broderie magnifique ainsi que les deux autres. C'est devant ces rideaux que se déroulent les actions dramatiques rythmées et accompagnées par la musique dont l'orchestre est situé au pied de la cloison, contre le grand rideau central, entre les deux portes des ombres.

Le toit du théâtre chinois à sa partie centrale surélevée et entourée de fenêtres vitrées qui permettent l'aération et éclairent suffisamment pour les représentations données dans la journée. Les installations de l'éclairage au gaz ou à l'électricité ont avantageusement remplacé depuis une quinzaine d'années les lampes à pétrole pour éclairer la salle le soir.

Quant à la salle, elle se compose essentiellement du *tch'e tseu* (l'étang). Le *tch'e-tseu* est ainsi appelé par rapport à la scène qui est surélevée ; il correspond à l'orchestre du théâtre européen ; *lean lang*, les deux galeries correspondent aux baignoires ; *siao tch'e tseu*, les petits étangs, sont une sorte de prolongement de l'orchestre, de chaque côté de la scène, qui n'occupe pas toute la largeur de la salle ; cette partie n'existe pas dans le théâtre européen dont la scène est en retrait ; *tcheng-t'ing* correspond au balcon de face ; *p'ang-t'ing*, aux balcons de côté ; *tcheng-siang*, aux loges de face et *p'angsiang*, aux loges de côté. Il n'y a pas d'avant-scènes au théâtre chinois ; les amateurs fervents se placent habituellement aux *siao tch'e tseu* et aux loges de *p'ang siang*, c'est-à-dire aux places les plus proches de la scène.

La mise en scène. — Le théâtre chinois n'a pas de coulisses proprement

dites. Les décors sont réduits au minimum, il n'y a pas de toile de fond, ni de grande mise en scène. Le rideau qui a une si grande importance dans le théâtre européen, n'existe naturellement pas non plus sur la scène chinoise. Il y a pourtant quelquefois une tenture qu'on plante au milieu de la scène en cas de besoin. Cette tenture cache les deux tiers de la scène, les derniers plans, où l'on prépare un ensemble artistique, pendant qu'au premier plan les acteurs continuent à jouer devant la tenture. Cela se voit surtout dans les pièces mythologiques. Parmi les plus aimés de ces tableaux, signalons l'intérieur d'un temple où l'on présente une divinité avec son entourage. Grâce à l'attitude gracieuse des figurants et à leur immobilité absolue on peut vraiment avoir l'impression de chefs-d'œuvre de sculpture.

Mais ordinairement, on ne représente pas le lieu où se passe l'action avec tous ses détails, mais seulement un de ces détails intelligemment choisi et présenté avec habileté ; le reste, le subordonné, est réservé à l'imagination des spectateurs inspirés par les mouvements des acteurs et habitués aux conventions. Par exemple, pour représenter un salon ordinaire on mettrait simplement une table et quelques chaises ; une chambre à coucher, un lit (simulé par quatre chaises couvertes d'une tenture et surmontées d'un rideau donnant tout à fait l'impression du lit chinois), une table et deux chaises ; la salle du trône, le mobilier d'un salon ordinaire mais couvert de tentures de couleur jaune, brodées de dragons, couleur et symbole de l'empereur ; une montagne, des rochers peints sur un grand plancher de bois placé au milieu et au fond de la scène ; l'entrée d'une ville, une toile peinte représentant une muraille percée d'une porte placée ordinairement sur le côté gauche de la scène ; une auberge, son enseigne posée sur le dos d'une chaise, placée côté cour.

Le théâtre chinois ne manque pas d'audace pour simplifier des mises en scène qu'on réaliserait très difficilement avec les décors européens. Quelques détails à ce sujet nous paraissent intéressants.

Ainsi supposons que la pièce doive nous présenter un visiteur qui vient de la rue, arrive chez son ami, entre par la porte principale, traverse la cour et pénètre dans le salon. Voici comment cela se passera sur la scène chinoise. Le visiteur monte sur la scène, c'est-à-dire il entre en scène, selon l'expression européenne, et il s'avance jusqu'à la rampe vers le public ; il fait le geste de frapper à l'anneau de la porte, l'orchestre imite le bruit du cuivre, l'ami monte sur la scène à son tour, mais par le *hia tch'ang men* (c'est-à-dire par la porte par laquelle les artistes descendent habituellement, mais il est à remarquer que le cas de la montée par la porte contraire est assez fréquent surtout pour les personnages qui reçoivent) ; il avance aussi jusqu'au premier plan et fait le geste d'ouvrir la porte, il voit son visiteur, le prie d'entrer. Le visiteur lève légèrement le pied, franchit le seuil imaginaire, attend que son ami lui tende le bras droit, geste pour prier quelqu'un de passer le premier, et entre enfin dans le salon. Ces gestes doivent être précis et sobres.

Le public chinois voit l'essentiel du théâtre dans la vie, l'action des personnages et non dans le décor qui n'est qu'accessoire.

Le décor tient si peu de place dans le théâtre chinois qu'il n'y a pas de machiniste. Pour presque toutes les mises en scène il suffit d'un valet de proscenium appelé *ts'ien tch'ang*. C'est lui qui change l'emplacement des meubles, c'est lui qui fixe les tentures, et il fait tout cela sous le regard du public. Faisons remarquer que ce valet possède en outre un art particulier : le *fang yeh houa*, le lancement du feu. Il a pour instrument un papier d'amadou plié en accordéon qu'il tient entre ses doigts comme un éventail. L'extrémité supérieure de ce pli est allumée ; dans le creux de la main le valet garde une quantité de poudre de résine. Il la lance de manière qu'elle passe par les plis et s'allume en rencontrant la flamme de l'extrémité. Cette poudre ainsi lancée prend la forme du feu qui monte et va s'éteindre sur le plateau. Ce jeu est nécessaire pour les scènes d'incendie et pour les scènes de merveilleux mythologique.

Les jeux de lumière n'existent pas au théâtre chinois. Le temps, l'atmosphère sont décrits simplement par le chant. Ainsi dans la pièce *Houa yeou chan*, la montagne couverte d'huile, brûlant, l'action se passe dans un passage de l'enfer, l'héroïne chante : « *Houen tch'en tch'en. Hei ngan ngan ; T'ien je wou kouang* », ce qui veut dire : « Que c'est trouble ! les ténèbres, que c'est noir, la nuit ! ».

Les personnages qui sont soi-disant à cheval, tiennent le fouet à la main ; ils exécutent des mouvements pour simuler la montée et la descente de cheval. Dans les *Wou hi*, les pièces militaires ou sportives, les jeux équestres sont très nombreux ; presque tous les mouvements du cheval sont interprétés par le cavalier. Avec un peu d'imagination on voit fort bien un cheval trottant, galopant, courant, s'agenouillant, se levant, etc....

Ce jeu réglé, étudié et accompagné de musique est une véritable danse.

Une voiture est représentée par deux morceaux de toile jaune qui, attachés sur deux bâtons, sont tenus par un domestique.

Le palanquin est représenté de deux manières. Première manière : un domestique dissimulé maintient devant le personnage qui est censé être en palanquin, des rideaux rouges montés sur un bâton horizontal, soutenu par deux autres bâtons d'environ un mètre cinquante de hauteur. Cette manière est ordinairement utilisée pour évoquer le palanquin de femme. Seconde manière, encore plus simple, dépourvue de tout matériel, pour évoquer le palanquin du dignitaire, du mandarin : le personnage qui marche entre deux ou quatre domestiques est censé être dans le *ta kiao* (grande chaise à porteur). On s'en aperçoit quand il mime la montée ou la descente ; la convention veut qu'il baisse la tête pour entrer et pour sortir, la porte du palanquin étant toujours moins haute que la taille d'un homme moyen ; les domestiques de devant lèvent les bras en forme d'arc au-dessus de la tête du dignitaire : c'est pour écarter les rideaux du palanquin imaginaire.

Les costumes. — Le costume employé au théâtre chinois moderne est presque toujours celui de la dynastie des Ming, mais stylisé. Sous les Ming, les acteurs jouaient avec le costume de leur temps aussi bien les drames histo-

riques que les pièces modernes, car ils ne trouvaient pas grande différence entre leur costume et celui des dynasties précédentes.

La mode des Ming est caractérisée par la robe aux manches longues et larges. La robe est longue, tombe jusqu'aux pieds pour l'homme. Pour la femme elle est courte, arrive seulement aux genoux, elle forme tunique sur une jupe qui tombe jusqu'aux pieds et bien souvent, les couvre. Des manchettes en fine étoffe blanche ou bleu clair garnissent l'extrémité des manches, hautes de trente-cinq centimètres environ, elles sont placées à l'intérieur et les dépassent pour retomber sur les mains.

La couleur, les motifs de broderie, les garnitures de la robe indiquent le rang de celui qui la porte. La robe de l'empereur est jaune, brodée de dragons, garnie d'une ceinture ornée de jade. Celle d'un prince ou d'un premier ministre est rouge, brodée aussi de dragons et garnie d'une même ceinture. Celles des ministres, des préfets, des sous-préfets, des fonctionnaires sont blanches, violettes, bleu foncé, vertes, etc...., avec les mêmes broderies et garnitures. Celle d'un riche bourgeois, d'un *yuan wai*, est bleue et brodée de *t'ouan cheou tseu*, caractères de « longévité » stylisés. Celle des civils et des lettrés de condition ordinaire est bleue, sans broderie, avec une ceinture de soie. Celle des portiers, des serviteurs, est noire, sans broderie.

Les robes de femmes sont de même couleur, avec les mêmes garnitures que celles des hommes de leur rang. D'autre part, les soubrettes portent une robe et, par-dessus, une sorte de tunique sans manches, tenue par une ceinture de soie de couleur voyante. Le tout est court, il n'y a pas de jupe, les pantalons, longs et larges, dépassent. Les vieilles femmes riches ou pauvres aiment la couleur jaune-grise, la qualité de l'étoffe seule distingue leur condition.

Les personnages masculins pour paraître plus grands et plus élégants sur la scène sont chaussés de *kao hio*, bottes à semelles épaisses, de même que les acteurs grecs qui portaient des cothurnes.

Mais certains rôles de femmes, joués par des hommes, exigent l'apparence des pieds minuscules, alors les acteurs destinés à ces rôles sont obligés de s'attacher à la pointe des pieds une paire de fausses bottines en bois couvertes de soie brodée.

La distinction des rôles. — Les personnages dramatiques du théâtre chinois sont classés d'après le type de leur rôle ; comme on distingue dans le théâtre européen, le père noble, le jeune premier, l'ingénue, l'amoureuse, le comparse, etc.... Mais cette distinction est beaucoup plus nette au théâtre chinois, elle constitue l'un de ses caractères originaux.

Les artistes chinois pensent que copier textuellement, servilement, la nature n'est pas de grand mérite pour l'artiste, car toute la valeur de l'œuvre reviendrait alors à la nature elle-même qui prête sa beauté. Le rôle de l'artiste est de créer une forme d'interprétation ,un style.

On distingue quinze *kiao* ou rôles-types, dont neuf pour les rôles masculins, cinq pour les rôles féminins et un pour les deux sexes. Voyons d'abord les rôles masculins :

1° *Cheng* ou *lao cheng*, rôles d'homme âgé.

Son âme est pure, son cœur droit. Il ne faut pas ignorer que le théâtre chinois plus encore que les autres théâtres prétend être l'école de la morale. Aussi la justice constitue-t-elle l'une des lois fondamentales du théâtre chinois. Cette justice se manifeste dans les œuvres, mais aussi dans l'adaptation des personnages aux rôles-types qui leur conviennent. Jamais un traître, même s'il est un homme d'âge mûr ou avancé ne peut être classé dans le rôle de *lao cheng*. Un traître n'est pas digne d'être interprété par un rôle au visage clair et sain, l'un des caractères du rôle de *lao cheng*.

2° *Siao cheng*, rôle d'adolescent. Contrairement à ce qu'on pourrait supposer, ce rôle n'est pas tenu par des acteurs jeunes. Il est tenu par des hommes ayant beaucoup étudié les adolescents. Une remarque importante : *siao cheng* comprend aussi le rôle d'amoureux qui pourtant peut avoir dépassé l'âge de l'adolescence. L'amoureux est tout de même classé dans le rôle de *siao cheng*, car les jeunes Chinoises aiment surtout les hommes jeunes et veulent qu'ils soient beaux et doux. Les étudiants élégants, intelligents, sans force physique apparente, même d'allure faible, sont ceux qui inspirent le plus d'admiration et d'amour.

3° *Wou cheng*, rôle de guerrier.

Wou qui signifie militaire, sportif, brave, est employé ici pour qualifier ceux qui, d'un caractère vaillant, se distingue aussi bien dans la boxe que dans l'art de manier les armes.

4° *Tsing* ou *wen tsing*, rôle d'homme fort et maquillé. Ici encore intervient l'explication curieuse de la tradition théâtrale, explication qui veut que le nom du rôle soit le contraire du sens qu'on veut exprimer : *tsing* qui signifie propre et clair est employé pour désigner le rôle des personnages ayant la figure peinte, maquillée. Avant de parler des caractères de ce rôle nous jugeons utile de préciser le sens du mot *ta lien* qui est un caractère bien original du théâtre chinois. *Ta lien* ne veut pas dire ici maquiller, se grimer, accentuer les traits de la figure, et, au moyen de perruques ou de fausses barbes, parvenir à donner l'apparence du personnage qu'on interprète ; *ta lien* est autre chose que tout cela. C'est la peinture qui couvre la figure de l'acteur du rôle de *tsing* pour lui donner un masque qui, d'après les conventions, exprime une idée, marque le caractère, la nature du personnage.

Il semble que des lois régissent le maquillage et permettent de déchiffrer facilement le caractère du personnage ; par exemple, pour les personnages sympathiques, les traits sont nobles, reposés, le teint chaud ou froid mais toujours doux, jamais cru ; tandis que pour les personnages antipathiques, les traits sont irréguliers, les yeux souvent en triangle, le teint cru et choquant. La figure de Ts'ai Ts'ao, ce grand personnage antipathique du drame historique, est d'une blancheur pâle parée de rides noires : le traître n'ayant pas la conscience tranquille a facilement peur, ce qui lui donne un teint pâle.

Cette peinture est ordinairement faite à l'huile, quelquefois à l'eau si on veut que les effets soient ternes au lieu d'être luisants. Elle couvre complète-

ment la figure, les traits naturels disparaissent sous cette couche de couleur qui est un véritable masque ; seuls les yeux brillent comme des pierres précieuses incrustées dans un laque.

Les masques ne sont pas comme ceux du théâtre antique grec qui présentent l'expression d'un sentiment déterminé, la joie, la douleur, etc. Ils indiquent le caractère, la nature du personnage. Ils ont l'avantage d'être relativement mobiles, les traits pouvant se rapprocher ou s'écarter ; les reflets des yeux aidant ils arrivent à exprimer les sentiments avec autant d'intensité que de simplicité.

5° *Wou tsing*, rôle de guerrier maquillé. Les personnages de ce rôle sont des guerriers ayant une figure forte et imposante.

6° *Tch'eou* ou *wen tch'eou*, rôle comique. Tous les personnages comiques appartiennent à ce rôle. Un maquillage sobre, mais très expressif, couvre le nez, les yeux, le centre du visage. L'artiste n'a pas besoin de bien chanter pour jouer ce rôle, plus il chante faux, plus il est aimé ; en revanche la déclamation a ici plus d'importance que dans tous les autres rôles.

7° *Wou tch'eou*, rôle de guerrier comique. Malgré son nom ce n'est pas un rôle qui fasse rire. Il représente dans les drames historiques, surtout les drames policiers, la clairvoyance, l'esprit, le raisonnement. L'acteur qui se spécialise dans ce rôle doit connaître à fond l'art de boxer et de manier les armes, en sorte qu'il puisse exécuter sur la scène des fantaisies risquées et habiles qui lui valent l'admiration.

8° *Fou*, est un rôle secondaire, surtout employé pour les personnages militaires. Il peut être ou non maquillé.

9° *Mo* est aussi un rôle secondaire spécialement employé pour les personnages civils.

Quant aux rôles féminins parlons tout de suite de l'une des grandes originalités du théâtre chinois : tous les rôles de femmes sont tenus par des hommes. Quelle est l'origine de cette particularité ? Est-ce question de mœurs ou bien les femmes chinoises ne sont-elles pas capables d'interpréter leur propre caractère ? Quoique les actrices aient existé au temps des Yuan et des Ming, l'origine de cette convention nous paraît aussi lointaine que celle du théâtre lui-même. C'est une question de mœurs et aussi un fait de nécessité : la femme vivait enfermée par l'application de la doctrine des sages antiques qui défend les relations libres entre les deux sexes : *Nan niu cheou cheou pou ts'in* (que donner et recevoir entre homme et femme ne puisse se faire directement) aussi trouvait-on difficilement, dans un pays où la pudeur féminine et la timidité sont très développées, une femme qui consentît à paraître en public sur la scène. Pour les remplacer on apprit aux jeunes garçons à imiter la voix, la marche, les gestes de la femme, jusqu'à ses étourderies, son sourire et ses expressions. Ces jeunes acteurs ainsi éduqués s'adaptent aux habitudes de la femme et joue admirablement les rôles féminins.

Nous devons signaler que depuis une vingtaine d'années le théâtre chinois possède des actrices. Elles parurent pour la première fois à Shanghaï où elles

formaient une troupe homogène qui jouait, sans aucun concours d'acteurs, indifféremment les rôles masculins et les rôles féminins. Des troupes analogues s'installèrent ensuite à Tientsin et dans les autres grandes villes, peu avant la Révolution de 1912. Les actrices continuèrent d'y jouer seules, mais depuis quelques années, certaines d'entre elles ont été engagées par des troupes d'hommes dans les villes principales, excepté à Pékin où les troupes d'actrices ne furent admises qu'après 1912 et où elles jouent toujours séparées des troupes d'hommes. Dans les troupes mixtes, nous trouvons cette situation curieuse : hommes et femmes pouvant jouer indifféremment les rôles masculins et les rôles féminins ; on s'y occupe davantage pour confier un rôle à l'artiste de sa compétence que de son sexe :

1° *Tan*, rôle de jeune femme. Comme *cheng*, ce rôle ne comprend que les femmes à l'âme noble, au cœur pur ; les infidèles, les frivoles ne sont pas dignes d'être interprétées par un rôle de *tcheng tan*, de femme classique.

2° *Lao tan*, rôle de femme âgée. C'est le rôle de la mère douce, pleine d'amour maternel, de la femme à l'âme grande, énergique, qui brave les coups des méchants et des traîtres, de la vieille femme malheureuse, abandonnée, etc...

3° *Wou tan*, rôle de femme guerrière. Dans l'histoire chinoise et surtout dans les romans, il est un grand nombre de femmes qui allaient à la bataille et étaient aussi braves que les hommes. La difficulté de ce rôle est dans l'art de se battre, l'acteur *ou tan* ne doit jamais oublier son rôle de femme, sous aucun prétexte, dans tous les gestes et dans toutes les attitudes. Un acteur qui se perd facilement dans l'animation de la bataille et laisse la brutalité de l'homme dominer ses attitudes et ses gestes, ne sera jamais un bon *wou tan*.

4° *Houa tan*, rôle de jolie femme, s'appelle aussi *tchan*, soubrette. Ce rôle de femme est très difficile, plus difficile encore que celui de *tchen tan* de femme classique. Il demande plus de verve, plus d'activité, plus de mouvement. Les jeunes amoureuses, les soubrettes malignes et entremetteuses sont les personnages principaux de ce rôle. Mais d'un autre côté, ce rôle comprend aussi les femmes légères, infidèles, cruelles, celles de mauvaises mœurs, etc... Ce rôle est remarqué dans les pièces sentimentales, dans les pièces légères, dans les drames de passion, de crime, etc...

5° *Ts'ai tan*, rôle de femme comique. C'est un rôle qui fait rire et appartient aux pièces légères.

Enfin *Tsa*, rôles divers.

L'éducation des comédiens. — Il n'y a pas de Conservatoire en Chine. L'art dramatique est enseigné par les professeurs privés. Ces maîtres de théâtre sont souvent des comédiens qui ont pris leur retraite ou plus souvent encore ceux qui n'ont jamais connu la gloire bien que possédant à fond tous les principes et les finesses de cet art subtil.

Les élèves sont présentés par leurs parents généralement pauvres. Ils ont de huit ou dix à quinze ans. Des enfants prodiges, habilement lancés par leur professeur, deviennent célèbres très jeunes : par exemple *Pa Souei kong*,

comme son nom l'indique, a été renommé dès l'âge de huit ans (*pa*, huit ; *souei*, an, âge ; *hong* ou *hong kio*, comédien aimé du public). Un contrat est conclu entre le professeur et les parents : le professeur s'engage à assurer l'éducation de l'enfant, son entretien matériel, nourriture, vêtement de ville, costume de scène, etc...

Dans une pièce chinoise, le chant, la déclamation et la danse se trouvent constamment mêlés.

Le chant est accompagné d'une sorte de violon qu'on appelle *hou-tch'en*. Il faut savoir que la musique a un rôle capital dans le théâtre chinois. A chaque sentiment, à chaque situation correspond un thème musical qui revient comme un leit-motiv. Une pièce qui ne possède pas un beau morceau de chant n'est pas une bonne pièce. On peut dire que le chant est la base même du théâtre chinois. Exécuté par les personnages principaux dans un langage lyrique, et soutenu par une symphonie musicale, il est, comme le chœur du théâtre grec, un intermédiaire entre le poète et l'auditoire, avec cette différence qu'il ne demeure pas étranger à l'action. Le personnage qui chante est, au contraire le plus souvent, le héros de la pièce, qui exprime ses sentiments, joie, regret, crainte, tristesse, colère, haine, jalousie, amour, etc..., chaque fois qu'un événement survient.

On distingue deux genres de chant : la monodie et le dialogue chanté, désignés indifféremment dans le texte chinois par le mot *Tch'ang*. La monodie proprement dite, est la partie la plus importante du chant. C'est dans celle-ci que le poète met toute son âme, c'est là que l'intérêt de la pièce est le plus intense.

L'un des passages les plus animés de la pièce *Wou kia p'o* ou *Siue P'ing kouei houei yao* : (Siue P'ing-kouei qui rentre chez lui), est certainement le dialogue chanté entre Siue P'ing-kouei et sa femme qui ne l'a pas reconnu après dix-huit ans d'absence, et qui le prend pour un compagnon d'armes de son mari.

La composition d'une pièce de *King tiao* est surtout conforme au désir des spectateurs qui viennent au théâtre non pour assister à la représentation d'une pièce nouvelle, mais plutôt pour voir et revoir des pièces qu'ils ont entendu raconter ou qu'ils connaissent déjà, et pour entendre et entendre encore des morceaux de chant célèbres que l'on fredonne dans les rues. Ils viennent au théâtre pour passer une longue après-midi ou une longue soirée en se réjouissant d'une revue de pièces de tous genres, de la farce au drame et du vaudeville à la tragédie. Ils viennent aussi au théâtre pour bavarder, pour traiter des affaires ; la première partie de la représentation, composée de petites pièces jouées par des artistes de second ordre, est généralement accueillie avec indifférence par les potiniers et les hommes d'affaires.

C'est ainsi que les pièces de *king tiao* sont courtes mais variées, permettant aux directeurs de théâtre de composer un programme qui satisfasse tout le monde en alternant des pièces gaies et tristes, des pièces de chant et de ballets militaires.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 1. — Un rôle de Wou tsing, guerrier maquillé. Le personnage représente un roi de montagne prisonnier.
Fig. 2. — Un rôle de Siao cheng, adolescent. — Le personnage représente un prince tartare.
Fig. 3. — Le célèbre acteur Wan Siao-nong dans le rôle de Yong Ko-ye, général vendu par un traître.
Fig. 4. — Un rôle de Wou cheng, guerrier, tenu par le célèbre acteur Yu Kin-cheng dans la pièce historique Tch'ang Pan-po.

En principe une représentation chinoise se compose d'une dizaine de pièces.

La première consiste en une courte pantomime qui est toujours la même. L'unique danseur porte le costume de Premier Ministre de la dynastie des Ming et un masque aux traits nobles et souriants. Il tient à la main un rouleau de soie qu'il ouvre vers la fin de la danse. Sur la soie est écrite une phrase qui souhaite le bonheur. Il prend des attitudes, exécute des pas, des gestes nobles et plaisants au son des instruments à percussion, principalement du *cheou lo*.

Ensuite viennent deux ou trois pièces d'intérêt secondaire, destinées à faire patienter le public ; puis une comédie romanesque du genre de la suivante :

Monsieur Han est vieux et veuf. Il a perdu son fils pendant des troubles. Il veut prendre une concubine pour avoir un héritier. Moyennant deux cents taëls, il achète une femme. Celle-ci pleure, il l'interroge avec bonté. Elle dit qu'elle s'est vendue pour sauver son mari malade. Han a trop bon cœur pour profiter du malheur des autres. Il ordonne de ramener la femme à son mari et de leur donner deux cent taëls. Quant au contrat, il le brûle. Le mari, heureux s'est vite rétabli. Il va recouvrer ses créances dans une province lointaine où il achète un garçon qu'il offre à Han pour le remercier de ses bienfaits. Celui-ci adopte l'enfant mais combien est-il plus heureux lorsqu'il découvre, grâce aux explications du nouveau venu et à une marque rouge que celui-ci porte sur le dos, que l'enfant n'est autre que le sien.

Puis vient une farce dans le genre de la suivante : Kin Yu-nou attend son père, le roi des mendiants, parti à ses affaires, elle découvre devant la porte de la maison un pauvre bachelier, Mo ki, mourant de froid et de faim. Elle le fait entrer et lui donne à manger. Kin Ta au retour est furieux de la présence de cet étranger chez lui. Il appelle et interroge sa fille. Celle-ci sait bien répondre, et le père a aussi bon cœur que sa fille. Il invite le bachelier à s'asseoir et tente de lui tenir une conversation, mais le bachelier a un langage trop élégant pour être compris du roi des mendiants. C'est Yu-nou qui leur sert d'interprète. Yu-nou est éprise du savoir de Mo Ki et celui-ci de la beauté de Yu-nou. Kin Ta qui adore sa fille consent au mariage et pour être un digne beau-père de bachelier il abdique..., et accompagne les jeunes époux à la capitale où Mo Ki prend part aux examens impériaux.

Ensuite se joue un drame romanesque : Kao Teng, fils d'un puissant ministre enlève la sœur de Ts'ing Mien-hou. Celui-ci, avec le concours de quelques vaillants pugilistes, pénètre dans la maison de Kao Teng, l'arrête après de beaux combats et sauve sa sœur.

On assiste ensuite à un drame romanesque dans le genre de celui-ci par exemple : P'an K'iao yun attend le retour de son mari ; elle est fort inquiète parce qu'elle a été surprise avec son amant, le bonze Hai par Che Hieou, frère juré de Yan Hiong. Celui-ci rentre ivre, de très mauvaise humeur, car Che Hiou a parlé. Mais la jeune femme est habile ; le lendemain Yang, faible et crédule, croit sa femme qui accuse Che Hieou d'avoir agi par vengeance ;

elle prétend avoir repoussé Che qui lui faisait la cour. Che est mal reçu par son frère et insulté par sa femme. Offensé il s'en va, mais tue bientôt le bonze galant et obtient la preuve de l'infidélité de P'an qui, comme gage d'amour avait donné à son amant une de ses chemises précieuses, que Yan reconnaît parfaitement. Celui-ci attire sa femme dans le Mont Ts'ouei p'ing et, poussé par Che Hieou, la tue.

Enfin un drame historique ; parmi les plus célèbres du théâtre chinois, il en est un dont le héros Yan Ki yé, un vieux général vendu par un traître, s'est réfugié dans un vallon avec de vieux soldats alors que ses ennemis cherchaient à le capturer.

Et ainsi finit la représentation d'une journée de théâtre chinois traditionnel ou conventionnel.

A côté de ce théâtre, il en existe un autre, datant d'une vingtaine d'années et créé à l'imitation du théâtre européen. Ce théâtre nouveau est désigné par les Chinois sous le nom de « Théâtre de Civilisation ». Il doit beaucoup à l'influence de Dumas fils, spécialement à la *Dame aux Camélias*. Le roman fut traduit en chinois par le romancier Lin Cho (1851-1924) sous le nom de *Tch'a houa niu yi che*, l'histoire de la Dame aux Camélias. C'est l'un des premiers romans européens traduits en chinois et sûrement le premier qui obtint tant de succès et fut presque popularisé. Le nom de Dumas fils est très connu sous la transcription « Siao Tchong-ma » Petit Dumas.

La pièce tirée de ce roman fut un triomphe. Wang Tchong-chen après l'avoir créée à Shanghaï vint la jouer à Tientsin et à Pékin. Partout, le public fut enthousiasmé. Cette adaptation a beaucoup transformé l'œuvre originale, cependant il est intéressant de constater que le roman mis en pièce par Wang ne diffère guère de la pièce de Dumas, au point de vue de la mise en actes, quoique celle-ci fût inconnue en Chine.

Parmi les personnages principaux, Marguerite Gauthier devient dans la pièce chinoise Mademoiselle Sin Tch'a houa, courtisane de Kharbine ; Armand Duval devient Tch'en K'i-mei, jeune officier chinois ; Varville devient général russe, etc...

Sin tch'a houa reçoit des amis, elle apprend l'amour de Tch'en K'i mei pour elle. Touchée, elle accepte d'être sa maîtresse (1er acte) Le père de Tch'en est furieux de l'inconduite de son fils, il vient le trouver chez la courtisane qui le reçoit pendant l'absence de l'officier. Il parle d'abord en père indigné, puis il supplie Sin Tch'a houa de quitter son fils. Pour l'avenir de celui qu'elle aime, elle consent au sacrifice (2e acte). Dans un jardin public Tch'en rencontre son ancienne amie en compagnie d'un général russe, il tente de le provoquer, mais en est empêché par son père (3e acte). La guerre éclate entre la Russie et la Chine. Sin Tch'a houa réussit à prendre une copie du plan de bataille chez le général russe et à la faire parvenir à l'armée chinoise (4e acte). Sin Tch'a houa est malade. Le père ému par le courage et le dévouement de Sin Tch'a houa a dit toute la vérité à son fils. Ils viennent voir la malade et l'invitent à entrer dans leur famille (5e acte). Comme vous le voyez,

dans l'adaptation chinoise Marguerite ne meurt pas et la pièce, conformément au désir du spectateur, finit bien.

On a essayé de composer des pièces nouvelles purement chinoises. Voici l'une des plus typiques ; c'est un drame d'amour à travers la transformation des mœurs chinoises :

Li Souei-yu, élevé et éduqué par son oncle maternel cadet, est envoyé par celui-ci en Europe pour y parfaire ses études, malgré l'opposition intransigeante de son oncle maternel aîné qui est, lui, resté traditionnaliste. Au moment du départ son oncle cadet lui renouvelle la promesse du mariage, dès son retour, avec son unique fille, Mlle Chrysanthème. Ce sont là des fiançailles à l'ancienne mode, c'est-à-dire décidées exclusivement par les parents. Li Souei yu a, comme compagnons de voyage, son ami Ngo-yang et la sœur de celui-ci, Mlle Nénuphar (1er acte).

Le 2e acte se passe à Paris ; une sympathie affectueuse est née peu à peu entre Li Souei yu et Nénuphar. Bientôt cette sympathie se transforme en un véritable amour. Ils n'osent se l'avouer : lui parce qu'il est déjà fiancé à sa cousine, fille de son bienfaiteur, elle parce qu'elle n'est pas encore sûre que son amour soit partagé. Pour en avoir le cœur net Nénuphar, plus déliée et plus malicieuse, feint de flirter avec un Français et un autre Chinois. Jaloux, Li en souffre. Ngo yan surprend ses cris de détresse et lui conseille de se fiancer à Nénuphar. Les amoureux sont fiancés loin de leur propre foyer.

Rentré en Chine, Li Souei yu n'ose annoncer ses fiançailles, de peur de donner une cruelle déception à son oncle, encore tout heureux de son retour, et à sa cousine qui l'a attendu vaillamment pendant quatre années. Enfin son oncle l'a amené à avouer. Chrysanthème, noble et fière, et pleine de cette vieille fidélité mystique, propre à l'ancienne Chine, qui veut qu'une femme ne puisse avoir été promise et avoir appartenu qu'à un seul homme, se décide à prendre la robe des religieuses bouddhiques (3e acte).

Dans le 4e acte, un gouverneur militaire, ayant remarqué la beauté et le savoir de Nénuphar, lui demande avec insistance, d'être « sa secrétaire privée ». Devant le refus réitéré de la jeune fille, il la fait enlever par ses soldats. Amenée au palais du gouverneur, pressée par celui-ci Nénuphar a le malheureux geste de répondre par une gifle. Un aide de camp trop zélé croyant son chef menacé abat la jeune fille d'un coup de revolver.

Maintenant que sa cousine est devenue bonzesse et que sa fiancée n'est plus, le pauvre Li Souei yu n'a plus que deux désirs : ramener Chrysanthème à ses parents et venger Nénuphar assassinée. Il court depuis trois jours, sans se reposer, de monastère en monastère pour découvrir Chrysanthème. A la fin il vient choir épuisé et fiévreux devant les portes du temple où se trouve sa cousine. Dans son délire, il voit le fantôme de Nénuphar à qui il veut montrer son cœur pur. Peu après Chrysanthème arrive mais elle ne répond pas à l'appel suppliant de son cousin. Désespéré et épuisé, Li tombe et meurt. Du coup tout l'amour résigné et candide de Chrysanthème est ranimé. Elle se jette sur son cousin, son fiancé qu'elle n'a jamais cessé d'aimer (5e acte).

Ce résumé sommaire ne saurait montrer les études psychologiques des caractères de cette pièce profonde. On y voit d'abord les caractères opposés des deux frères, oncles maternels de Li Souei-yu, dont l'un incarne la tradition et l'autre le modernisme. Puis la lutte et les tourments de Li lui-même qui est pris entre son amour, amour né d'une sympathie réciproque et d'une longue amitié, et son devoir qui, en l'occurence consiste d'une part à ne pas abandonner sa fiancée morale, si l'on peut s'exprimer ainsi et, d'autre part, à satisfaire le désir de ses bienfaiteurs. Enfin, la psychologie des deux types de jeunes filles chinoises est pénétrante. Chrysanthème, résignée, mystérieuse, restée tout à fait chinoise, confond l'amour avec le mariage et considère l'amour comme un devoir, comme quelque chose de sacré. L'autre, Nénuphar, européanisée, plus active et plus personnelle, souffre et lutte pour assurer son futur bonheur. C'est un tableau de toute la société chinoise en transformation.

MIEN TCHENG.

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque, dans les comptes rendus, désigne un membre de l'Association Française des Amis de l'Orient ; le numéro d'inscription précédant le titre indique que l'ouvrage fait partie de la bibliothèque de cette Association.

M. Jean Buhot, Secrétaire-adjoint de l'A.F.A.O., est le rédacteur des comptes rendus non signés.

Nous avons reçu de nombreux ouvrages que nous n'avons pas le temps d'analyser dans ce numéro. Nous en rendrons compte dans notre livraison de décembre. Ce sont entre autres :

H. Maspéro. *La Chine antique.*

R. P. Huc. *Dans la Chine.*

K. S. Venkataramani. *Murugan, the Tiller* (roman).

A. Meerwarth. *Les Kathâkalis du Malabar.*

F. Macler. *Trois conférences sur l'Arménie.*

J. Goulven. *Les Mellahs de Rabat-Salé.*

A. Gabriel. *Les Mosquées de Constantinople.*

M. Pernot. *En Asie Musulmane.*

800. — *Revue des Études Islamiques*, 1927, 1. — 4 cahiers par an d'environ 150 pp., in-4° couronne. Abonnement 80 fr. ; étranger 100 fr. — Geuthner, 13, rue Jacob.

Dirigée par M. L. Massignon* c'est une publication non seulement d'un niveau élevé, cela va sans dire, mais encore parfaitement agréable par sa présentation, format, papier, caractères, etc. Sous le titre *Abstracta islamica*, elle contient une chronique bibliographique méthodiquement classée et assurément très utile. *Le Statut de la femme kabyle* : procès-verbaux de la Commission instituée pour améliorer son sort. *L'Université d'El-Azhar et ses transformations*, par Achille Sékaly ; article intéressant, à lire en marge du roman de M. Bonjean. *Les souvenirs du Gâzi Moustafa Kemâl Pacha*, traduits du turc par M. Deny. Enfin la belle lettre ou profession de foi d'un cheikh sénégalais, *Moussa Kamara*, ami du regretté M. Delafosse.*

804. — F.-J. Bonjean et Ahmed Deif. *Mansour*. Un vol. in-16, 10 fr. 50. — Rieder.

Un contre-temps que nous regrettons nous a fait parvenir avant ce roman un autre volume des mêmes auteurs, *El Azhar*, qui en est la suite. Il eût été certainement préférable de les lire dans leur ordre logique, parce que M. François Bonjean a le plus grand soin de faire de son héros un personnage harmonieux et conséquent. Nous nous sommes plaints que le récit fût à la première personne, parce qu'il nous a semblé que l'auteur prêtait parfois à Mansour des sentiments introspectifs ; ceux-ci nous paraissent étrangers à l'âme orientale attendu que la littérature orientale n'en fait pas mention, et que rien ne se trouve dans le sentiment vulgaire qui n'ait d'abord été mis en lumière par les créateurs, artistes ou poètes. Ainsi lorsque l'enfant du pays d'Égypte regarde, si négligemment que ce soit, un paysage, nous avons un peu l'impression que l'auteur s'est substitué à lui. D'autre part, c'est avec tant de prudence, de patience, de conscience, que M. Bonjean s'est documenté qu'il mériterait bien de personnifier Mansour, si l'emploi de la première personne n'était déjà suffisamment justifié par la collaboration orale de M. Ahmed Deif.

Ceux qui connaissent le Proche Orient

témoignent de l'absolue vérité de ces deux livres. Nous devons nous borner à dire que nous les avons lus avec beaucoup de plaisir, et qu'il nous semble maintenant connaître un peu mieux certains côtés de l'âme musulmane.

000. — *Kirjath Sepher*, A Quarterly Bibliographical Review of the Jewish National and University Library. — Abt. 10 sh. Jérusalem, P.O.B. 36, Mea Shearim.

Fascicule de 76 pp. in-8°, une planche. Entièrement en hébreu.

808. — *Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln*. 4 Auflage, 1927.

M. Salmony*, conservateur-adjoint du musée d'art oriental de Cologne, a bien voulu nous envoyer le petit guide dans sa récente édition qui est encore supérieure aux précédentes par la qualité des nombreuses reproductions. Le texte est instructif.

Notons que la *Vereinigung der Freunde Ostasiatischer Kunst*, association analogue à la nôtre, a donné en 1926 plusieurs conférences, dont une de M. Salmony sur les fêtes du Cambodge (avec films), et une de M. Pelliot* sur les fouilles de Corée.

A. von LE COQ, Auf Hellas Spuren in Ost Türkistan—Berichte und Abenteuer der II und III Deutschen Turfan-Expedition. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1926, in-8°, 166 pages, 4 cartes, 108 reproductions dans le texte et 52 planches.

Ernst WALDSCHMIDT, Gandhara Kutscha Turfan — Eine Einführung in die früh mittelalterliche Kunst Zentralasiens. Leipzig, Klinkhardt et Biermann, s.d. (1925), in-8°, 110 pages, 1 carte, 65 planches.

La remarquable publication consacrée par M. von Le Coq aux découvertes et aux travaux des missions archéologiques prussiennes en Asie Centrale reste, en raison de son prix élevé, inaccessible à la grande majorité des travailleurs et des amateurs d'art. Le petit livre que M. von Le Coq présente sous le titre suggestif *Auf Hellas Spuren in Ost Türkistan*, récit vivant et plein d'humour, résume admirablement les deux premières expéditions archéologiques de l'auteur (novembre 1904-décembre 1905) (décembre 1905-avril 1907) et met à la portée du lecteur non spécialisé des reproductions documentaires fort bien choisies qui montrent à la fois l'intérêt et la diversité des trouvailles de M. M. Grünwedel et de M. von Le Coq. Bon nombre de ces documents figurent, grâce à l'étonnante dextérité du « techniker » de la mission, M. Bartus, au Musée d'Ethnographie de Berlin. M. von Le Coq, sans négliger la partie archéologique, consacre quelques pages aux à-côtés pittoresques du voyage, détails pris sur le vif, contributions précieuses à l'étude du folklore de ces régions assez superficiellement islamisées. Une partie du récit, consacré aux premières recherches dans la région de Karakhodja, nous révèle les affectations successives d'un même temple ; derrière un mur orné de peintures nestoriennes, M. von Le Coq découvre un second mur recouvert de fresques représentant des dignitaires de l'église manichéenne. Chaque jour apporte son contingent de trouvailles inattendues; c'est parfois une glissade qui, en provoquant le déplacement de toute une couche de sable, découvre des peintures heureusement préservées (Bäzäklik), des recherches, poussées très activement, sont récompensées par la découverte de documents bouddhiques, manichéens, chrétiens nestoriens. Les explorateurs poussent ensuite jusqu'à Hami, et M. von Le Coq est tenté de prendre la direction de Touen-Houang, mais l'obligation où il se trouve de se porter à la rencontre de M. Grünwedel l'oblige à reprendre la route de Kaschgar. La jonction s'opère le 6 décembre 1905. Tumshuq, où M. Pelliot devait faire d'intéressantes trouvailles en 1907, est atteint le 8 janvier 1906. Les grottes des mille Bouddhas de Qumtura sont explorées, puis le site de Kirisch-Simsim, où M. von Le Coq découvre d'intéressantes représentations d'un dieu solaire et de son parivara.

Kutcha et ses environs devaient constituer, conformément aux termes d'un accord conclu entre M. Grünwedel, d'une part, et les savants russes Radloff et Salemann, de l'autre, la zone de recherches de la mission archéologique russe abandonnant aux Allemands la région de Turfan. L'arrivée inopinée de M. von Le Coq à Urumtchi (zone de Turfan) surprend fort le Dr Kochanowski, agent consulaire russe, chargé, par MM. Radloff et Salemann, d'écrémer le site de Tourfan avant

l'arrivée de la mission allemande. M. von Le Coq considère que cette offensive anti-contractuelle lui rend sa liberté d'action. Les établissements bouddhiques de Kizil échappent ainsi aux concurrents russes, et livrent aux explorateurs allemands un butin considérable. Cet art de Kizil fortement iranisé porte également la trace d'influences indiennes (grottes au Trésor) ; là, comme à Bâmiyân (Afghanistan) nous retrouvons ces génies volants qui, tenant un plateau, font le geste de jeter des fleurs dans la direction du Bouddha, c'est là un thème iconographique directement emprunté à l'art du Gandhâra.

Après une dernière série de recherches exécutées dans l'oasis de Kurla-Karaschahr, M. von Le Coq, dont la santé avait été rudement éprouvée par les fatigues et les privations, se résoud à se séparer de ses compagnons ; il reprend la route de Kaschgar et se dirige vers le Ladakh par la piste particulièrement difficile qui franchit les passes de Qara Qoram, de Murghi et de Chardung. M. von Le Coq atteint Leh puis Srinagar, et s'embarque à Bombay. Souhaitons que, l'accueil fait à ce premier récit aidant, paraisse bientôt le journal de route du quatrième voyage (juin 1913-février 1914).

A ceux des lecteurs de l'ouvrage de M. von Le Coq qui désireraient tout à la fois être renseignés sur les antécédents gréco-indiens de l'art bouddhique de l'Asie Centrale et sur le dosage des influences dans les documents découverts par les missions allemandes, on ne peut que recommander le petit ouvrage publié par M. E. Waldschmidt. Pour M. Waldschmidt l'activité des ateliers « gréco-bouddhiques » travaillant le schiste se place entre le Ier siècle avant notre ère et le IIIe siècle de notre ère. M. Waldschmidt ne tente aucun classement chronologique des documents qu'il situe entre ces dates extrêmes : c'est qu'en fait, la dégradation rapide des influences hellénistiques, si perceptibles dans certains bas-reliefs du Kapiça, est infiniment moins marquée dans les œuvres de coroplastes, qu'il s'agisse des ateliers de Taxila, de Hadda (Afghanistan) ou de Tumshuq. Passant aux peintures, M. Waldschmidt détermine avec beaucoup d'exactitude les caractéristiques ethniques des personnages représentés ; non content d'étudier la gamme des styles, il démêle encore la question délicate des influences religieuses ; iconographie plus spécialement hinayaniste à Kizil, mahayaniste, voire tantrique à Turfan. M. Waldschmidt ne craint pas d'attribuer cette prédominance du Tantrayana à l'éphémère domination tibétaine sur ces régions. M. Waldschmidt distingue tout d'abord un premier style, transposition dans le domaine pictural des traditions de la sculpture gandharienne (grottes des paons, du navigateur, du Trésor et des Hippocampes). Le deuxième style montre des influences iraniennes très accusées (donateurs de la grotte Maya, de la grotte des peintres, des temples du défilé du petit ruisseau). Dans les sites de Qumtura et de Kirisch-Simsim, près de Kutcha, les iraniens bouddhistes et les ouigoures manichéens étaient au contact. A Turfan, nous passons à des représentations où s'affirme déjà l'influence de la Chine.

Dans sa conclusion, M. Waldschmidt remarque très justement que les découvertes de Sir Aurel Stein dans le Seistan persan (fresques sassanides) et les trouvailles de la Délégation archéologique française en Afghanistan complètent, par le moyen d'opportunes comparaisons, les remarquables résultats acquis par MM. Grünwedel et Von Le Coq.

J. Hackin.

810. — *La Légende de Râma et de Sîtâ, extraite du Râmâyana de Vâlmîki*, trad. du sanscrit et rapportée avec introd. et notes par Gaston Courtillier*, chargé de conférences à la Fac. des Lettres de Strasbourg. Bois d'Andrée Karpelès*. Un vol. in-8° 276 pp., 30 fr. — Bossard, 1927.

Dans la *Collection des Classiques de l'Orient* les grandes épopées hindoues n'étaient jusqu'à présent représentées que par deux épisodes du *Mahâbhârata* : la *Légende de Nala et Damayantî* (trad. de M. Sylvain Lévi*) et la *Bhagavadgîtâ* (trad. de M. Senart*). Mais de nos jours comme au moyen âge, c'est peut-être le *Râmâyana* qui tient la plus de place dans l'âme populaire non seulement de l'Inde proprement dite, mais encore de tous les pays où l'influence hindoue s'est fait directement sentir : péninsule indochinoise et surtout Java. Il continue à inspirer les artistes et les poètes, il fait le sujet des danses siamoises et cambodgiennes, ainsi que des drames de *wayang*,

Le héros-singe allié de Râma est presque aussi souvent figuré dans les petits bronzes du sud de l'Inde que Krishna ou Ganeça eux-mêmes. Une connaissance assez détaillée du poème attribué à Vâlmîki est indispensable à qui veut étudier l'art ou la civilisation de l'Inde ; il est d'ailleurs temps qu'il devienne aussi familier aux Européens cultivés que l'*Odyssée* ou la *Divine Comédie*.

M. Courtillier explique dans sa préface pourquoi, au lieu d'une traduction entière ou partielle, les lecteurs ne trouveront dans ce volume qu'un remaniement orné librement de traductions ; il est impossible de ne pas lui donner raison. Dans les passages qu'il a abrégés, il a si bien choisi les traits caractéristiques qu'on ne regrette guère les redites et les fioritures dont [redacted] nous fait grâce (et qui sont peut-être des interpolations). Ceux qu'il a traduits *in extenso* forment à peu près la moitié du volume, et contiennent de rares beautés ; là ressort cette profonde humanité qui nous parait très caractéristique de la littérature hindoue, et qui la rapproche de notre cœur. Ainsi nous pouvons nous faire une idée d'ensemble de ce prodigieux conte de fées dont l'ampleur eût autrement découragé la plupart des lecteurs (3 vol. dans la trad. de l'abbé Roussel, 5 dans la trad. italienne de Gorresio).

Mme Andrée Karpelès a orné le volume de nombreux bois : hors-texte rappelant ceux qui ont tant plu dans *Nala et Damayanti*, bandeaux et culs-de-lampe où elle fait preuve une fois de plus d'un incomparable talent de décoratrice. Par une heureuse hardiesse de l'éditeur, les petits bois sont imprimés en un rouge éteint qui se marie bien avec le texte. C'est un bon livre et un beau volume.

816. — *Asura India*, by Anantaprasad Banerji Sastri. — Patna, 1926.

Le savant professeur de sanscrit à l'Université de Patna, qui est au premier rang des archéologues hindous, croit que l'Inde ne se connait pas encore dans toute sa richesse et qu'une fausse conception de son origine la détourne de sa vraie voie : « The task of the present-day student of ancient India would be to re-examine each passage bearing on the historical characteristics of Asuras, Aryas, and Dasas, and to scrutinise tradition... It would lead to a more accurate conception of early India. It might, in tracing the evolution of a composite culture by assimilating originally hostile and apparently exclusive civilisations, indicate the direction of current problems » (p. XVII)

Réunissant donc tout ce que les anciens textes disent des Asuras, il croit pouvoir reconnaitre en eux les Assyriens. Ces homophonies sont le piège des pandits en tous pays. Au reste, il nous semble avoir déjà rencontré quelque part la même thèse, mais non appuyée d'une telle profusion d'arguments. Il y en a même trop, les bons sont affaiblis par ceux qui le sont moins. On remarquera tout de suite que l'Assyrie elle-même (pp. 4-7) ne nous donne aucun témoignage d'une expansion orientale dépassant le bassin mésopotamien. C'est par une extrapolation pour le moins hardie que l'auteur lui fait atteindre la mer d'Oman : « Then, step by step, Ashur reaches the Erythræan sea *where the Indus mouth meets the present Arabian sea* » (p. 5). S'il en était ainsi, ce n'est pas la modestie qui eût empêché les rois assyriens de nous le raconter. De plus l'auteur fait beaucoup de cas des découvertes de Mohenjo-Daro et de Harappa, mais ne s'étonne point que les inscriptions en soient indéchiffrables, alors que les inscriptions sumériennes et assyriennes nous sont parfaitement accessibles. Peut-être des découvertes ultérieures donneront-elles cependant raison à M. Banerji Sastri.

Son volume d'environ 170 pages in-8° imprimées serré, est bourré d'arguments et de références, que nous n'avons malheureusement pas le moyen de discuter ici. Il y a des citations en toutes les langues, quelques-unes bien inattendues. C'est un livre un peu dur à lire en même temps que très intéressant.

815. — *Bibliography of Indian Art*. — India Society, 3 Victoria St., Londres S.W.1., et Musée Guimet.

Feuille de 4 pages grand in-8° ; très bien comprise ; choix judicieux d'une centaine de références.

835. — A. Guérinot, docteur ès lettres.

La Religion Djaina ; histoire, doctrine, culte, coutumes, institutions ; 25 pl. hors texte. — Un vol. grand in-8° carré env. 350 pp. — Geuthner, 1926.

Voici un ouvrage parfaitement bien compris et vraiment utile ; il devrait servir

de modèle à toute une série d'études de vulgarisation sur les religions de tous les pays. Nous regrettons seulement ses caractères et son format un peu grands; de nos jours toutes les bibliothèques, publiques ou privées, doivent économiser la place au millimètre près !

Combien était nécessaire l'exposé rationnel et complet que M. Guérinot nous donne aujourd'hui, c'est ce que nous avons toujours marqué, en signalant les ouvrages ou parties d'ouvrages susceptibles de nous instruire sur le jaïnisme, tel le chapitre à lui consacré par M. Masson-Oursel* dans son *Esquisse d'une histoire de la Philosophie indienne*, ou encore l'introduction de *Jaïn painting* par M. Coomaraswamy*.

On sait que l'éthique jaïne, très rigoriste, ressemble d'autant plus à celle du bouddhisme que les deux religions sont nées en même temps et dans un même mouvement de réaction. D'autres analogies superficielles, poursuivies jusque dans maint détail iconographique (voir les planches du présent ouvrage), semblent dues à leur longue rivalité. En réalité, de profondes différences dans l'ordre spéculatif et eschatologique séparent le jaïnisme du bouddhisme. Le premier pousse peut-être plus loin que l'autre (ce qui n'est pas peu dire) le goût des classifications, des énumérations, des systèmes. Plusieurs schémas dans le texte faciliteront l'intelligence de ces conceptions qui se rattachent par beaucoup de points à la tradition générale de la pensée hindoue. Une planche aurait pu être consacrée à la miniature jaïne qui est assez savoureuse ; non à vrai dire parce que jaïne, mais parce qu'elle a fleuri dans le Gujrata aux environs du XVe siècle.

Geschichte der indischen und indonesischen Kunst, von Ananda K. COOMARASWAMY. Uebertragen von Hermann GOETZ. — Hiersemann, Leipzig.

Nous venons de recevoir l'édition allemande du bel ouvrage de M. Coomaraswamy auquel nous avons consacré un compte rendu dans notre dernière livraison. Comme cette *Histoire de l'art indien et indonésien* est d'une importance capitale, nous devrons y revenir dans un de nos premiers numéros de 1928 ; car la *Revue des Arts Asiatiques*, dirigée à partir de l'année prochaine par un comité de savants sous la présidence de M. Pelliot*, a le projet de développer beaucoup la portée de ses comptes rendus. C'est pourquoi nous nous bornerons aujourd'hui à noter : que l'édition allemande est de tout point pareille à l'édition anglo-américaine (Goldston et Weyhe), excepté qu'elle se présente brochée et non reliée, — et que la traduction de M. Götz, écrite dans un style coulant et facile, mérite de trouver chez nous autant de lecteurs que l'original anglais. Citons ces quelques lignes de son avant-propos où il esquisse sommairement le récent mouvement indianiste en Allemagne :

« Nach der ersten deutschen, in ihrer Art grundlegenden und epochemachenden Arbeit von Grünwedel über die « Buddhistische Kunst in Indien » begann das Interesse erst während der Kriegsjahre bei uns in Deutschland stärker aufzuleben. In den letzteren zehn Jahren hat eine ganze Reihe von Publikationen sich mit indischer Kunst beschäftigt, so als nächste die « Indische Plastik » von Wilhelm Cohn, dann die Bücher von Höver, Adam, Diez, Stella Kramrisch, ganz zu schweigen von den groszen Veröffentlichungen über die ihr nahestehende Kunst des buddhistichen Zentralasiens durch die Leiter der preuszischen Turfanexpeditionen Geh. Rat Grünwedel und Prof. von Le Coq, oder den Arbeiten zur indisch-moslimischen Kunst von Reuther, Wetzel, La Roche, Kühnel, Glück und anderen. »

809. — Marie GALLAUD. *Quelques notes. Ceylan-Bouddhisme*, fasc. II. — Ed. Pierre Roger.

Insérée comme une parenthèse dans la publication des souvenirs de voyage de Mlle Gallaud*, cette vie du Bouddha sera très utile à de nombreux lecteurs qui, conscients de leur ignorance en ce qui concerne la « Lumière de l'Asie », ne savent où trouver un exposé accessible et non dépouillé cependant des jolies fioritures de la légende. Rien ne les découragerait plus que de consulter directement les sources : on sait que les « Trois Corbeilles » se présentent dans un désordre qui dépasse toute imagination. Mlle Gallaud a pourtant eu le courage d'y fouiller personnellement, et elle a su y choisir assez de traits pittoresques et caractéristiques pour nous donner une image d'ensemble du Tathagâta et des premiers bouddhistes. Elle a compris qu'il serait futile de chercher à trier ce qui est plus authentique au milieu de ce qui l'est moins ; le

Bouddha a certainement existé (personne croyons-nous, ne l'a mis en doute sauf M. P.-L. Couchoud*) mais il nous est inaccessible sous forme de personnage historique. Très judicieusement, l'auteur nous plonge donc d'emblée en pleine légende.

Nous lui reprocherons seulement ses six premières lignes qui nous lancent dans la pensée mahâyâniste, tandis que tout le reste (80 pp.) se tient dans la nomenclature pâli et la tradition hinayâniste (laquelle ne connait pas, au moins de nos jours, d'autres Bouddhas que les Bouddhas humains). Chemin faisant, et dans le même esprit anecdotique que les textes, l'auteur s'arrête aux aspects les plus caractéristiques de la doctrine. Elle épouse avec une chaleur inattendue chez un sculpteur de talent la haine du bouddhisme pour le corps humain et sa beauté (p. 53).

Il faut s'être essayé à une tâche analogue pour apprécier à sa juste valeur le travail considérable de Mlle Gallaud. Le fascicule contient peu de photographies, mais elles sont fort belles : vues de Bodh Gaya, de la Nairanjana, du Shwe Dagon, et d'un monastère rupestre intéressant et assez peu connu (Khandagiri, Orissa, p. 71).

836. — *The Life of Buddha on the Stûpa of Barabudur according to the Lalitavistara-text* ; edited by Dr. N. J. Krom. — 120 reprod. VIII+132 pp. de texte, royal in-8° relié. Prix (shillings) 17/6.— Martinus Nijhoff, La Haye.

Voici un livre relativement peu coûteux (environ 82 fr. *pour les sociétaires de l'A.F.A.O.*) qui met à notre portée cent vingt bas-reliefs de Borobudur en même temps qu'une très grande partie du texte du *Lalita Vistara* (dont la traduction française par Foucaux est depuis longtemps épuisée). Le commentaire très simple bénéficie de toute la prudence scientifique et de l'érudition de M. Krom. Les reproductions (photolithographiques ?) sont assez satisfaisantes, malgré un effet légèrement charbonneux et empâté.

On sait que le *Lalita-Vistara*, récit très fleuri des « Enfances » du Bouddha, s'arrête à la Première Prédication. Il est fort intéressant de suivre pas à pas l'illustration de ce texte par un sculpteur que trois ou quatre siècles seulement, peut-être, séparaient de l'anonyme hagiographe. On s'émerveille de voir comment il a pu faire entrer dans un format toujours le même (un rectangle très allongé d'environ 1 m. × 4 m.) les anecdotes les plus diverses. Le nombre des bas-reliefs reproduits suffit à témoigner de leur incroyable variété en même temps que de l'existence (signalée par l'auteur, notice 116) de quelques formules passe-partout. Quant aux modes de réalisation d'une œuvre si prodigieusement étendue — les bas-reliefs de Borobudur se développeraient, dit-on, sur plusieurs kilomètres « de cimaise » — ils défient notre imagination.

Peut-être le Dr. Krom a-t-il pu élucider ce problème dans le grand ouvrage dont celui-ci n'est qu'un extrait : je veux parler de *Barabudur, Archæological Description*, qui ne comprend pas moins de 800 pages in-4° et deux portefeuilles de 442 pl. in-folio en phototypie (400 florins). On verra dans les notes de l'A.F.A.O. que l'éditeur Martinus Nijhoff consent à nos membres une remise de 20 0/0, avantage appréciable lorsqu'il s'agit de livres si précieux.

000. — *Association générale des Étudiants Indochinois, revue mensuelle*. Un an, 40 fr. — 6, rue Lagarde, Paris (5e).

Ne pas confondre ce groupement avec l'*Association Mutuelle Indochinoise*. Le bulletin contient un article en quoc-ngu et plusieurs autres en français, principalement consacrés aux aspirations des étudiants. Le plus éloquent (signé Phan Van Chanh) demande qu'on améliore l'enseignement scientifique en Indochine. Ces revendications méritent notre sympathie. Ce qui est inquiétant, c'est le recueil de vers français composés par des Annamites, vers faciles, admirablement corrects, et tout à fait déplorables.

828. — *The Exhibition of Chinese Art of the Society of Friends of Asiatic Art*, Amsterdam, 1925. Edited by H. F. E. Visser*.- 2 portefeuilles, l'un 42 × 33 cm. contenant le texte et 48 pl. en phototypie (1 en couleurs), l'autre 93 × 62 cm. contenant 18 grandes planches dont 6 dans les couleurs de l'original. Tiré à 250 ex. Prix : 215 florins ou 17 guinées. — Martinus Nijhoff, La Haye.

Nos amis les *Vrienden der Asiatische Kunst* ont bien voulu offrir à l'A.F.A.O. un carton intitulé *Chinese Art*, extrait de cet ouvrage, mais du prix de 50 shillings, et contenant 23 planches avec notices, ; il fait suite au superbe *Choix*

d'objets d'art d'Extrême-Orient (1922) et au *Choix de sculptures des Indes* (1923). La présentation de l'ouvrage, la qualité des reproductions sont parfaites. Les notices sont bien comprises ; on regrette l'adoption du système de transcription de Wells Williams (1874) peu usité ici malgré ses qualités orthophoniques. Les pièces reproduites sont magnifiques ; citons au hasard planche IV, un « yiu » (yeou ?) sans couvercle, bronze « Cheu » = Tcheou, coll. Verburgt ; pl. XXV un petit Avalokiteçvara, bronze daté de 517, coll. Stoclet ; pl. XXVI un Maitreya analogue, coll. Sarre ; pl. XXVIII une autre Kouan-yin très gracile, datée de 595, coll. Raphael ; pl. XXXIII un cheval (coll. Westendorp) et XXXIV, une biche (coll. Schoenbcht), terres cuites T'ang ; pl. XXXV une Kouan-yin (cette figure a plutôt l'air de représenter une déité taoïque, celle qui recueille la rosée), statuette en bois « pre-Ming », en tous cas admirable, coll. Visser ; pl. XLV, « A Basket of Ricecakes » petite peinture attribuée à Ts'ien Tchouen-kō (fin du XIII^e s.), musée de Berlin.

826. — *Le Double Dragon Chinois, jaune ou rouge ?* par LAO P'ONG YO, ancien mandarin chinois. Un vol. in-8°, 382 pp., 18 fr. — Peyronnet, 7, rue de Valois, 1927.

Ce livre contient beaucoup de choses, peut-être trop ; par exemple onze pages de citations de M. Claude Farrère* et autres auteurs des plus avertis ; un cours de chinois en six pages ; les poids, les mesures, les monnaies, etc. Mais on y trouve aussi des vues d'ensemble accompagnées de renseignements précis sur un grand nombre de questions, entre autres sur la jeunesse universitaire chinoise ; sur les étudiants et ouvriers chinois en France ; sur les personnalités et les partis politiques ; sur la situation économique de la Chine ; sur la politique extérieure, etc., etc. C'est donc un vrai compendium de tout ce qui concerne la Chine actuelle.

Nous ignorons l'identité de l'auteur qui se cache sous le pseudonyme ci-dessus ; en tous cas ce « vieil ami » de la Chine est assurément un Français. Il a fait un livre utile, impartial et, malgré l'aridité des statistiques, vivant d'un bout à l'autre. On fera bien de le consulter en première instance quel que soit le renseignement qu'on cherche sur la Chine et les Chinois de nos jours : liste des œuvres franco-chinoises, le féminisme en Chine, les postes, les douanes, l'histoire contemporaine avec textes à l'appui, il traite de tout ce qu'on peut désirer savoir.

827. — Arthur H. SMITH, D.D. *Mœurs curieuses des Chinois.* Traduit par B. MAYRA et le lieutenant-colonel DE FONLONGUE. — 8 ill. hors texte. Un vol. in-8° 316 pp., 25 fr. — Payot, 1927.

Encore un livre traduit de l'anglais. Il s'intitulait *Chinese Characteristics* ; mais *American Characteristics* répondrait peut-être mieux à son contenu. Le « Docteur en Divinité », missionnaire protestant sans doute, connaît assurément très bien la Chine ; il a le don d'observer des traits amusants et de les raconter ; mais il semble ne pas connaître du tout l'Europe, et il oppose la Chine aux Etats-Unis plutôt qu'au monde occidental dans son ensemble. Ses vues sont bornées par cet épais utilitarisme, justement, qu'il reproche aux Chinois et par cette confusion (constante en Amérique) entre la civilisation d'une part et le confort de l'autre, avec un peu de christianisme dogmatique plaqué par-dessus, pour la forme, dirait-on. Au reste, c'est un ami sincère et assurément désintéressé de la Chine ; son livre se lit sans ennui dans cette traduction très soignée. L'auteur conclut que ce qui manque à la Chine, c'est le christianisme.

Les Français liront avec amusement les chapitres consacrés à *la face* (p. 15), à *l'économie* (p. 19), à *la méfiance*, etc. Jamais on ne nous fera croire que les Chinois soient très différents de nous, ni du reste de l'humanité.

813. — Félicien CHALLAYE*. *Le Cœur japonais.* Un vol. in-12, 220 pp., 15 fr. — Payot, 1927.

Ce charmant volume vient tout à fait à son heure. Il produira d'autant plus d'effet que beaucoup de Français ont eu l'occasion, par l'A.F.A.O. ou autrement, de rencontrer des Japonais et de reconnaître en eux le *Yamato-no-kokoro*, le « cœur du vieux Japon » que l'on avait cru mort il y a soixante ans. M. Challaye étudie fort bien le courage et l'honneur, la politesse, l'amour, les sentiments familiaux, le patriotisme, l'amour de la nature, la joie, les apports respectifs des civilisations asiatique et européenne. Nous avons trouvé un peu rapide l'introduction où il parle des « trois religions » du Japon :

shintoïsme, bouddhisme et confucianisme ; le bouddhisme notamment a évolué au Japon d'une façon particulière, il s'y est épanoui en sectes nouvelles ; d'autres qui avaient longtemps fleuri en Chine y ont trouvé un sol si favorable qu'elles nous paraissent aujourd'hui essentiellement japonaises : les sectes de la Terre Pure (culte d'Amida), par exemple, qui ont imprégné de leur piété facile les masses populaires, ou les sectes zénistes qui ont formé l'âme et l'imagination d'une élite, et par elle donné aux arts du Japon l'empreinte que nous prenons pour un caractère national, pour le « style japonais » par excellence.

Des citations des poètes anciens font de ce petit ouvrage une vraie anthologie de la littérature japonaise, et inspireront au lecteur le désir de la connaître mieux ; quelques références aux traductions qui existent eussent été les bienvenues.

814. — Inazo Nitobé. *Le Bushidô*. Trad. de M. Ch. Jacob, préface de M. A. Bellessort. Un vol. in-12, 266 pp., 15 fr. — Payot, 1927.

Nous sommes heureux de connaître cet ouvrage d'un Japonais très cultivé et très instruit des traditions occidentales, dont la pensée a sinon une grande envergure, du moins de l'équilibre, de la douceur, de la distinction. Comme on le voit par le sous-titre, *l'Ame du Japon*, son sujet est identique, ou peu s'en faut, à celui que traite M. Challaye*. M. Nitobé nous donne lui aussi quelques citations très belles. Pour le reste, on regrette que ce livre soit traduit de l'anglais ; cela se sent dans les mots (le *contrôle de soi* !) et encore plus dans les arguments, qui sont souvent empruntés à l'Ancien Testament.

M. Bellessort dit que personne ne parlait du *Bushidô* avant 1900. Si le mot n'existait pas, cet esprit chevaleresque n'en vivait pas moins depuis de longs siècles et heureusement il n'est pas près de s'éteindre. Que les Japonais n'en parlent pas trop ! qu'ils n'en fassent pas un système ! ils le rendraient peut-être haïssable à leurs jeunes générations et ce serait une grande perte pour l'humanité.

825. — *Les Huit Renommées*, par Kikou Yamata. 47 dessins inédits de Foujita. Un vol. 252 pp., 20 fr. — Delpeuch, 51, rue de Babylone, 1927.

Le titre indique une heureuse réminiscence des *Meisho*, « Endroits célèbres », ces sortes de guides illustrés dont le texte rappelait sommairement les légendes locales, et qui firent fureur au temps de la grande floraison de la xylogravure japonaise. Mlle Yamata nous mène faire au Japon un voyage poétique, très dépouillé du contingent. Mais avec quel art elle sait dégager l'âme de ses paysages ! Voici Miyajima à marée haute et à marée basse ; Tôkyô vu en aéroplane ; la Sumida tant de fois dessinée par Hokusai et Hiroshige, aujourd'hui franchie par un pont de fer ; un savoureux chapitre sur la cuisine japonaise ; les parcs de Shiba, d'Ueno, de Hibiya ; le cimetière d'Aoyama. D'autres parties du volume sont consacrées à Kyôto, au lac Biwa, aux montagnes de Nikkô, aux rivages de Kamakura. A Matsushima la poétesse évoque les fantômes de la malheureuse Komachi et de son fidèle amant Fukakusa.

Les croquis de Fujita, désinvoltes et très forts, illustrent avec un goût parfait ce livre exquis et personnel, que Mlle Yamata nous donne trois mois après cet autre petit chef-d'œuvre intitulé *Le Shoji*.

812. — *Les Haïkaï de Kikakou*, textes et commentaires japonais traduits pour la première fois par Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin. Un vol. [vélin] in-32 col. 344 pp. [imprimé chez Paillart]. — Crès, 1927.

Voici un petit livre très attrayant. Chaque *haiku* ou *haïkaï* (mais pourquoi dire maintenant *une* haïkaï ?) est imprimé en gros caractères dans l'angle externe et supérieur de la page, et le commentaire « en pavé » dans le bas. Malgré l'intelligence de la traduction il faut avouer que le sentiment poétique s'évapore assez souvent. Textes et commentaires n'en demeurent pas moins très instructifs. Kikakou est né en 1658 ; le Japon qu'il nous fait voir « en instantanés » ne changea guère jusqu'à la révolution de Meiji ; de sorte que ses poèmes illustrent pour ainsi dire les scènes que les estampes du siècle suivant nous ont rendues si familières. Nous espérons que les auteurs nous donneront encore beaucoup de traductions intégrales conçues dans le même esprit et présentées avec le même soin. Il ne serait pas coûteux de transcrire le texte en caractères romains, et cela rendrait service aux personnes assez nombreuses qui étudient le japonais.

824. — Okakura Kakuzô. Le *Livre du Thé*. Traduit de l'anglais par Gabriel Mourey. Illustrations de L. Hasegawa. Un vol. in-16 160 pp., 15 fr. — Delpeuch, 51, rue de Babylone.

Aucune réédition n'était plus souhaitable que celle du *Book of Tea*, le chef-d'œuvre d'Okakura, très supérieur à notre avis à son célèbre *Ideals of the East*, et en tous cas moins sujet à vieillir. L'introduction de M. G. Mourey nous présente la curieuse figure de l'auteur, dont M. Sirén* a aussi parlé assez longuement dans un ouvrage tout récent (*Les Peintures Chinoises dans les collections américaines*). Cette personnalité d'artiste et d'érudit, de critique averti et sensible, s'exprime de façon charmante dans le petit livre que M. Mourey a si bien traduit.

Délicieux dès le début, c'est à partir du chapitre III que le *Livre du Thé* devient indispensable à qui veut comprendre ce qu'on est convenu d'appeler l'art japonais. Le *Cha-no-yu* (appelé bizarrement le Théisme tout au long du livre) est la clef de toute une esthétique et ce serait perdre son temps que de vouloir commenter l'art ou même le caractère japonais sans tenir le plus grand compte de l'« usage du thé » et du zénisme dont il procède. Il serait absurde de donner ici des citations d'un petit volume qui offre d'un bout à l'autre un intérêt très vif et une importance fondamentale ; contentons-nous de signaler à tous les Amis de l'Orient l'aubaine de cette réédition. Il est regrettable qu'on n'ait pas profité de l'occasion pour franciser quelques transcriptions, par exemple *Jnâna* au lieu de *Gnan* (p. 74) qui s'explique, mais surprend.

000. — *Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko* (Oriental Library). I. — Tôkyô, 1926.

Cette belle publication donne 100 pages de texte en anglais ou en français, bien imprimées avec tous les caractères nécessaires aux transcriptions correctes. Cinq articles rédigés dans un esprit scientifique : K. Shiratori, *A Study on the titles Khaghan and Khan* ; [redacted]. Hamada, *Engraved Ivory and Pottery found in the Site of the Yin Capital* ; S. Kato, *A Study on the Suan Fu, the poll-tax of the Han Dynasty* ; M. Hashimoto, *Origin of the Compass* ; R. Torii, *Les Dolmens de la Corée*. Si la présentation des idées est parfois un peu embrouillée, il faut songer que les savants japonais s'expriment en notre faveur dans des langues apprises.

807. — Buichiro Suto*. *Lointaines Caresses*. Un vol. in-12 carré. — Picart.

Aucun hommage rendu à la langue française ne nous est plus sensible que l'emploi qu'en ont fait de tous temps des poètes étrangers. Voici qu'un jeune Japonais vient prendre sa place dans cette lignée vénérable. Il est fort à son honneur qu'au bout de trois ou quatre ans de séjour en France, il sache manier notre langue assez bien pour exprimer agréablement des perceptions délicates. Il lui reste, certes, à corriger quelques fautes de syntaxe d'où résulte par endroits de l'obscurité ; une « méprise » dans le choix des mots qui outrepasse sensiblement le précepte de Verlaine ; un peu de flou dans la forme prosodique, car ces vers libres semblent n'abandonner qu'à regret les octosyllabes et les alexandrins. Citons ces deux tercets :

Ô une fenêtre qui me donne du chagrin,
Jours [redacted] mais n'était dans cette chambre
Où nous nous sommes rencontrés au mois de juin.
Ô cette fenêtre me cause une douleur intolérable.
Elle restera toujours sur le boulevard,
Murée, mon Dieu, cet œil de cadavre.

Il faudra encore à M. Suto beaucoup de travail et une sévère discipline ; en tous cas notre sympathie est acquise à sa tentative audacieuse et singulière.

Nouvelle Série, n° 11. **BULLETIN** Septembre 1927.

DE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

A la Librairie des Arts et Voyages, 29, Rue de Londres
et au siège de l'Association, Musée Guimet, Place d'Iéna, PARIS (XVI^e)

UN VOYAGE AU LAOS

par la Princesse Achille MURAT [1]

En deux étapes, l'automobile a franchi les quatre cents kilomètres qui séparent Vinh, sur la côte d'Annam, de Xieng-Khouang. La route est extrêmement mouvementée, et il a fallu une persévérance et une énergie inouïes pour surmonter les obstacles qui s'opposaient à sa construction. Sans trêve, elle monte, descend, remonte et tourne à travers la prodigieuse forêt tropicale. Les fûts gigantesques d'arbres inconnus disparaissent sous la chevelure enchevêtrée des lianes, [redacted] les énormes feuilles du bananier sauvage alternent avec les gracieux massifs de bambous.

Nous grimpons à peu près deux mille mètres pour descendre ensuite sur le plateau du Tran-Ninh. Là, la végétation devient toute différente, on se croirait presque en Europe. La nuit nous a surpris. Ayant plus d'une fois poussé l'automobile, dans les montées, le sommeil finit par nous gagner. Nous sommes tout à coup réveillés par une brusque embardée qui nous fait frôler le fossé : « Les yeux du tigre », explique, en tremblant, le petit chauffeur annamite, en accélérant avec prudence, avant qu'on ait pu épauler une carabine.

Xieng-Khouang, et nous voici chez M. Barthélémy, le Commissaire du Gouvernement pour le Tran-Ninh, auquel nous devons la route parcourue aujourd'hui. M. Barthélémy, en bon administrateur, tient ses assises sous sa vérandah, au milieu de pittoresques individus, accroupis à ses pieds, tandis qu'une petite tigresse promène ses ébats de jeune chatte entre les jambes de l'interprète. L'application des lois indigènes alterne avec celle du code français. Ainsi l'adultère sera puni d'une manière toute laotienne. L'amant surpris deux fois en flagrant délit sera tenu de payer une certaine somme au mari. La troisième fois, le mari sera condamné à donner à son rival le double de la somme reçue, pour lui apprendre à mieux surveiller sa femme.

Les farouches Méos qui habitent les montagnes avoisinantes préfèrent

---

(1) Conférence avec projections et films, donnée à l'A. F. A. O., le 17 juin 1927.

régler eux-mêmes leurs petites histoires. Un mari offensé n'hésitera pas à se suicider sur le seuil de sa demeure, évitant ainsi les condoléances narquoises de ses amis, et certain que le sort le plus affreux sera réservé à l'épouse infidèle. En effet, elle sera attachée au cadavre de son seigneur et enterrée vivante avec lui, un ingénieux dispositif de tubes de bambous lui assurant l'air et la vie pendant plusieurs jours. M. Barthélémy a eu l'occasion de déterrer plusieurs de ces malheureuses ; elles avaient toujours perdu la raison, même après un court séjour sous terre.

A Xieng-Khouang, nous prenons contact avec les Laotiens qui sont fort aimables et accueillants. Dès qu'ils apprennent notre arrivée, ils accourent, les vieux notables et les gracieuses femmes aux chignons fleuris et aux écharpes claires, pour faire en notre honneur la cérémonie du Ba-Si. Accroupis sur les talons, ils nous présentent des gâteaux et des fruits, des fleurs, symboles de bienvenue, et des bougies de cire parfumées au benjoin, symboles d'hospitalité. Une solennelle invocation au Bouddha, puis une litanie de vœux, longuement psalmodiée : « Nous vous souhaitons la fermeté de la corne de cerf, la résistance de la dent du sanglier, la force du lien qui retient l'éléphant sauvage... des monceaux d'or et d'argent, des bœufs et des buffles, des rizières et des éléphants avec des cages d'or jusqu'au nombre de cent mille. Que vos existences soient longues, puissiez-vous avoir autant d'enfants qu'il y a de cours d'eau au Laos, que vos visages soient toujours beaux, votre sommeil toujours agréable et que des femmes merveilleuses reposent à vos côtés ». A nos poignets ils attachent ensuite un fil de coton bénit ; ils boivent l'alcool de riz et se retirent en faisant des laïs.

Maintenant, sans crainte, nous pourrons nous enfoncer au cœur de la brousse, nous sommes devenus les hôtes sacrés de toute la population laotienne; aujourd'hui, par la bouche des vieillards de Xieng-Khouang, elle a promis de nous protéger et de nous servir.

Au-delà de Xieng-Khouang, la route traverse la plaine des Jarres, ces étranges monuments préhistoriques taillés dans le grès. Etaient-ce des sarcophages, des vases à sacrifices, ou simplement des récipients à alcool? Personne n'est d'accord sur cette question.

Voici, enfin, Muong Soui, un village sur pilotis où nous passons notre première nuit dans une *sala* laotienne. C'est une vaste case surélevée, absolument dénudée de meubles, un tas de paille en guise de lit, auprès du feu allumé au milieu de la pièce ; la fumée s'échappe par les trous de la toiture. Le lendemain, nous avons près de cinquante kilomètres à faire sur des pistes de montagne. Nous resterons douze heures en selle, car il est impossible de marcher autrement qu'au pas, sur un sentier à peine praticable et transformé en perpétuelles montagnes russes. Le paysage est d'une beauté grandiose ; les arbres de France succèdent à l'inextricable forêt tropicale et à dix-sept cents mètres d'altitude, j'ai la surprise de cueillir des edelweiss, fleur que je ne m'attendais certes pas à trouver en Indochine.

Nous chevauchons gaiement sur une crête, entre deux abimes boisés,

lorsque, soudain, retentissent des appels, et le sentier est barré par une bande turbulente et joyeuse d'individus pittoresques. Ce sont des Méos, venus du Yunnan par les cimes des montagnes, où ils établissent leurs villages et leurs cultures, après avoir incendié la végétation. Ils descendent rarement dans la vallée, de crainte d'entendre « le coassement de la grenouille qui donne la fièvre », et cultivent sur les hauteurs le maïs et l'opium. Habillés d'une veste et d'un pantalon de toile indigo, ils ont le devant de la tête rasé, avec des mèches noires leur tombant sur les épaules, et ils portent, autour du cou, toute leur fortune sous forme d'innombrables colliers en argent massif. Les femmes ont un aspect écossais, avec leurs jupes plissées aux genoux et les jambes entourées de bandes molletières. Le sentier commence à descendre à travers une forêt de bambous pour s'arrêter sur les bords du Nam Khane, affluent du Mékong.

Le lendemain, nous quittons le village de Muong You pour nous installer en pirogues, avec M. Thong Dy, mandarin de première classe, venu de Luang Prabang à notre rencontre.

Quatre pirogues composent le convoi. Dans chacune d'elles on peut se tenir à deux, trois au plus, à part les trois bateliers, deux pagayeurs accroupis à l'avant et un barreur à l'arrière. Construite avec trois planches, longue d'une dizaine de mètres et extrêmement étroite, la pirogue est munie vers le milieu d'un toit en branches et en feuilles, abritant une claie surélevée. C'est là que nous prenons place avec force précautions, car le moindre mouvement brusque risquerait de faire chavirer le frêle esquif.

La brume matinale est aspirée peu à peu par les rayons du soleil, tandis que les singes gambadeurs semblent nous crier bonjour au passage. Soudain, nous entendons un grondement sourd et lointain, puis un rugissement, et notre embarcation, happée par le courant, entre dans le rapide. Les hommes debout à l'avant lâchent les rames et cherchent la passe à l'aide de perches. L'écume tourbillonne autour de nous ; la pirogue complètement couchée sur le côté, râcle, en gémissant, les galets à fleur d'eau, se précipite contre un gros rocher qu'elle longe en l'effleurant et enfin, dirigée par un habile coup de perche, se retrouve dans les régions profondes et calmes. Ainsi, nous franchirons une trentaine de rapides par jour.

Mais voici déjà le village de Pak-Vet, distant d'une trentaine de kilomètres de Luang-Prabang. Nous disons adieu à nos amis piroguiers pour prendre place dans l'automobile qui nous déposera bientôt au perron du Commissariat.

Je ne parle pas de l'accueil qu'on nous y réserve. Tous ceux qui voyagent en Indochine connaissent l'hospitalité exquise qui leur est partout offerte. Mais en outre, à Luang-Prabang, nous sentions parmi la dizaine de Français que contient la ville, la joie de voir parmi eux trois Français de plus. En effet, à Luang-Prabang, le touriste est à peu près inconnu, et cependant, le pays des « Millions d'Eléphants et du Parasol Blanc » vaut bien le voyage. Les moyens d'accès, il est vrai, sont plutôt lents et incommodes. Dans quelques

années, deux routes attendues avec impatience relieront Luang-Prabang à Xieng-Khouang et à Vientane. Elles sont évidemment indispensables pour l'exploitation des grandes richesses naturelles du Laos, mais au point de vue de la couleur locale, « la Cité de l'Illustre Bouddha » ne perdra-t-elle pas alors un peu de son charme? Actuellement assez inaccessible, elle conserve encore son cachet inaltéré et son pur parfum d'exotisme. Jalousement gardée de tous côtés par de hautes montagnes, située dans la boucle formée par l'embouchure du Nam-Khane et du Mékong, Luang-Prabang cache dans un bouquet d'arbres et de fleurs, ses vieilles pagodes et son palais neuf, ses quelques maisons en maçonnerie et ses innombrables cases faites de bois, de bambous et de feuilles.

Au milieu des cocotiers et des manguiers, s'élève le Pou-Si sacré, la verte colline dominée par le cône doré de son *tât* ; un sanctuaire abrite la trace vénérée du pied du Bouddha qui, d'une seule enjambée, traversa le Mékong, en laissant sur l'autre rive une empreinte semblable. Le palais royal était presque vide. En effet, S. M. Sisavang Vong, le Tiao Si Vit, le « Maître de la Vie », était allé rendre visite au Gouverneur Général à Vientane, emmenant avec lui son trône, ses danseuses et ses comédiens.

C'est, paraît-il, au mois de novembre qu'il faudrait venir ici pour assister dans le Wat-Mai, « la pagode royale », à la curieuse fête des Grands Serments. Le roi, porté sur une chaise élevée, arrive lentement au milieu d'un magnifique cortège de costumes chatoyants, d'éléphants richement caparaçonnés et de parasols blancs à sept étages.

Puis, dans la sombre pagode remplie de cierges et de fleurs, devant le Pra-Bang apporté d'Angkor, le Bouddha vénéré couvert de feuilles d'or, par la piété des fidèles, les Laotiens jurent fidélité au roi de Luang-Prabang et à la République Française, en plongeant dans l'eau lustrale la pointe de leurs lances, de leurs sabres et de leurs flèches. On nous parle aussi de la joyeuse incinération qui a eu lieu dernièrement, à la mort du second roi. C'est une fête très joyeuse, une occasion de réjouissances pour tout le monde ; le Laotien sourit toujours, même devant la mort. Tout, du reste, est occasion de fête, à Luang-Prabang. Fête des oreilles : le rire des jeunes filles, les pou-saos, la voix grave du gong qui égrène les heures sur la colline sacrée, la plainte mélancolique du Khène et la mélodie joyeuse des cymbales et des gongs de l'orchestre laotien. Fête des yeux : le divin paysage, les fleurs si variées, le soleil sur les claires écharpes et les robes jaunes des bonzes, et surtout les silhouettes harmonieuses des femmes. Celles de Luang-Prabang sont justement réputées pour leur beauté. Souvent grandes, toujours sveltes, les yeux à peine bridés et la démarche incomparable, elles se revêtent du *sine*, la jupe cylindrique en soie et coton, striée de fils d'or ou d'argent, qui les moule dans un fourreau rouge ou violet, depuis la taille jusqu'aux chevilles. Les seins ambrés sont à peine voilés par une écharpe rose ou bleue, mauve, verte ou orange.

Il faut flâner, le matin, au marché qui se tient le long de la rue principale. A l'ombre des parasols chinois, sont posés à terre, sur des feuilles de bananiers, les étalages de fruits, de fleurs et de légumes, les viandes et les pâtisseries, les

poissons et les coquillages, la chaux, l'arec et le bétel pour les chiques et toutes sortes de menue pacotille.

Accroupies sur les talons, c'est la théorie de celles qui vendent et de celles qui achètent ; les vieilles mères aux cheveux blancs coupés en brosse, souvenir de la domination siamoise, et les adorables pou-saos, une petite corbeille laquée noire et or suspendue à l'épaule, le chignon foncé coquettement piqué d'une fleur posée sur l'oreille droite. Les plus aisées ont des bracelets aux poignets et aux chevilles, une chainette d'or enroulée autour du chignon et de grosses boucles d'oreilles en forme de corolle. Les autres remplacent les bijoux par une guirlande de jasmin dans les cheveux et des fleurs aux oreilles. Voici Sao Souk, Mlle Agréable, Sao Ti, Mlle Finaude, Sao Tong-Khame, Mlle Cuivre-et-Or, Sao La, Mlle Benjamine, Sao Si, Mlle Riche-en-Couleurs, et Sao Pan, Mlle Grain-de-Beauté, qui tout en riant mâche son bétel qu'elle rejette ensuite en un jet écarlate : « Les filles de Luang-Prabang — sont les plus belles de la terre ; — elles ont les deux seins pareils, — lisses comme des boules d'or ; — elles ont les deux cuisses pareilles, — pures comme des colonnes d'or ; — elles ont les doigts longs et fins — comme des tiges d'oignons ; — leur buste, hors du sine — est droit et fier — comme une lame tirée du fourreau... — leurs jambes égales sous le sine, — sont, comme dans sa gaine, — l'épée à deux lames. — Leur haleine est si suave, — que lorsqu'on l'a respirée, — les fleurs n'ont plus de parfums... — Leurs yeux sont des étoiles noires, — bleues ou vertes, — au-dessus des joues rondes — comme la Lune. — Devrait-on traverser — mille existences — il n'est pas possible de trouver — des épouses plus belles — que les filles de Luang-Prabang... »

Mais nous devons nous arracher au charme de Luang-Prabang pour songer à regagner le Sud par la voie fluviale. Des chaloupes font le service de Saïgon à Vientane, mais pour rejoindre cette ville, nous empruntons un nouveau moyen de locomotion : le radeau.

Le radeau du Mékong n'a rien de commun avec celui de la Méduse. C'est une véritable maison flottante, avec un toit abritant deux pièces, un couloir et une véranda, le tout de quinze mètres de long sur quatre de large, et fixé sur deux pirogues jumelles. Onze hommes composent l'équipage, huit rameurs et trois barreurs, tous de rieurs Laotiens, tatoués depuis les genoux jusqu'au nombril. Ils passent beaucoup plus de temps à manger, à dormir et à tresser des corbeilles qu'à manier la rame ; à ce train, nous descendons tout doucement le large fleuve aux eaux limoneuses. Par contre, dans les couloirs rocheux des rapides, les bateliers se réveillent complètement. Arc-boutés sur les rames, s'encourageant par de sourdes exclamations, ils luttent alors de toute la force de leurs muscles contre les courants traîtres, les tourbillons impressionnants et les remous parfois sans pitié. Le radeau file et bondit, en rasant des roches dont la rencontre serait pour nous la mort certaine, tandis que, dans une vision précipitée, nous apercevons des pirogues remontant le fleuve, péniblement hâlées par des hommes, sur la berge.

En dehors de ces passages mouvementés tout est d'un calme délicieux.

Sous le clair soleil du Laos, dans ce bienheureux pays où on reçoit les journaux avec un retard de quatre mois au minimum, et où les mots de politique et de fisc ne sont pour ainsi dire jamais prononcés, chacun se laisse vivre sans se préoccuper nullement du lendemain. Nous avons rapidement adopté cette charmante coutume.

Le brouillard à peine dissipé, le radeau se met en route aux chants des bateliers. « Là-bas ceux qui sont restés — se promènent avec les filles, — le long des haies où s'entr'ouvrent, — à cette heure-ci, — les *doc maï sam pang*... Les pou-baos inventent des compliments — auxquels les plus défiantes se laissent prendre, — comme la bête rusée — qui, une nuit ou l'autre, — tombe dans une fosse, — habilement garnie d'herbe, — mais dont le fond est semé — de *pak-kouass* (piquets) — qui font des blessures dangereuses... — Mais quand la sœur chérie — glisse par terre, — aux pièges tendus par le bien-aimé, — elle ne se plaint jamais — de trouver le piquet trop dur...

« Là-bas, les pou-saos répondent — aux couplets amoureux — par de vives réparties, quelquefois, — et aussi par de tendres gentillesses... — Ici rien ne répond à nos appels — que le hoquet de la grenouille-bœuf... — Devant nos yeux, — il n'y a rien à regarder — que la fumée de nos pipes — et les tristes pirogues — qui doivent nous emporter — toujours plus loin de la sœur chérie... — Cependant, tout à l'heure, quand la Lune jaune est apparue, — mon cœur a sauté en moi — comme pour se jeter — au-devant de la sœur chérie... — Hélas, si la Lune est jaune — comme la gorge des pou-saos — frottée de curcuma — la Lune n'est pas fleurie — du bouton d'or rose — qui pointe comme l'extrémité d'un citron — aux seins des vierges du *muong*. — Oui, quand le visage clair de la Lune — s'est montré, j'ai cru — que c'était la sœur chérie — qui venait vers moi, — tant l'obsession est sans trève... — Mais la sœur chérie est loin — autant que la Lune, — et elle ne pense pas à moi, — entourée de plus de galants — qu'il n'y a d'étoiles — autour de la Lune... »

Puis on s'arrête pour les approvisionnements. Tandis que les chasseurs tuent une oie sauvage et des tourterelles, je suis les bateliers au village. Un torrent qui rafraîchit délicieusement les pieds après la brûlure du sable surchauffé, un raidillon disparaissant dans les bambous, et voici le *ban*, toujours pareil : la pagode et la bonzerie à l'ombre d'un banian aux multiples racines et une vingtaine de cases juchées sur pilotis. Sous les maisons, les enfants, les cochons noirs et les poules prennent leurs ébats ; une femme aux seins nus allaite un bambin, pile le riz ou travaille devant son métier à tisser, à la confection du sine. Les maris sont partis à la pêche ou font la sieste. Je grimpe dans une case, pour assister aux achats de poulets, de riz, de poissons fumés, et je reçois souvent des présents d'œufs et de bananes, surtout m'explique-t-on quand je suis la première *Madame Français* à visiter le hameau.

Le soir, notre radeau rejoint les trois autres (poste et marchandises) qui constituent le convoi, on amarre pour passer la nuit. Nous nous baignons auprès des Laotiennes relevant sur la tête leurs jupes transformées en turban, à mesure qu'elles entrent dans l'eau. La splendeur du couchant meurt sur le

Mékong devenu une coulée d'or liquide, tandis que s'allument au ciel les étoiles, et sur la berge les feux de camp.

Le repas terminé, on se réunit parfois dans un des radeaux pour chanter tout en buvant l'alcool de riz. Le *Khène*, instrument de musique national, sorte de flûte de Pan à quatorze tuyaux de bambous juxtaposés, fait entendre ses sons plaintifs, infiniment doux, qui tiennent à la fois de l'orgue, de l'accordéon et par moment, du violon. Bientôt le cercle s'anime ; la lueur d'une bougie fixée sur une boîte de conserves éclaire des visages bronzés qui s'épanouissent largement. Les plaisanteries, les éclats de rire jaillissent en fusées ; les tristes mélopées sont noyées par des refrains endiablés, accompagnés de battements de mains et de gestes comiques parodiant ceux des danseuses. Là-bas, aussi, à Luang-Prabang, on rit, et on chante. Au pied de la colline sacrée, les pou-saos se promènent en déchirant soudain la nuit de leur étrange appel de jeune fauve, en échangeant avec les garçons aux jambes tatouées, dans la cour d'une pagode aux ombres propices, des improvisations chantées, amoureuses ou taquines : « *Lui* — Vous êtes une jolie fleur que j'aime, car je me sens attiré vers elle.

Elle — Un homme comme vous, de votre âge, ne pourra jamais savourer tous les parfums de la jolie fleur dont vous venez de parler.

Lui — Un homme comme moi, je le reconnais, est une fleur sèche tombée à terre, mais si vous daigniez la ramasser et la mettre un moment dans l'eau, vous lui verriez reprendre sa vigueur naturelle.

Elle — Votre demande ne peut être exaucée. Je suis comme une fleur fraîchement cueillie et qui ne peut être mise à côté d'une fleur qu'on trouve à terre desséchée.

Lui — Ecoutez-moi? Bien des fois, l'on ne respecte pas les pagodes en ruines ; on les dédaigne. On oublie que l'on découvre souvent des bouddhas en or au milieu de ces ruines. Daignez donc ramasser la fleur sèche dont vous parlez et vous trouverez bientôt des lèvres à la fois douces et brûlantes qui viendront se poser sur vos joues roses. »

« Ecoute, Madame — Ton frère te parle — Oh ! la plus belle — De quel pays magique — Viens-tu, ma sœur? — Je désire le savoir — Madame, dis-moi — Ce que l'amie doit conter — A son frère aîné.

Le frère aîné veut se rendre auprès des parents de sa dame — Il portera des objets précieux. — Il la demandera — L'obtiendra-t-il?

Réponds, Madame. — Le frère aîné aime — Le visage de sa sœur — Il est gravé dans son œil. — Si la sœur était un gros *pa khat* (poisson), — Le frère la dévorerait,—Blessé par les arêtes— Qui s'arrêteraient dans sa gorge,— Il ne se plaindrait pas.

Laisse-moi, ma belle, — M'approcher de toi, — Je t'en supplie. — Si cette année je ne puis te posséder, — Mon cœur ne t'oubliera pas. — Mon cœur n'a pas de secrets. — Madame, mon incomparable sœur. — Si ton frère ne te possède pas, — Il pensera encore à toi dans les autres mondes. — Le frère ainsi ne se lassera pas. — Rien ne le rebutera — Ma sœur.

Réponse. — Ecoute, chanteur, mon frère aîné, — La sœur va te conter — Du commencement à la fin — Ce qui t'intéresse.

Le frère vient de demander à la sœur — Dans quel muong, elle est née, — Dans quel village. — La sœur vient du grand muong de Chanlaklam ; — La sœur a marché longtemps — Pour venir trouver son frère. — La sœur demande maintenant — Où son frère est né.

La sœur a marché longtemps — Pour trouver son frère — Elle a vu le frère aîné. — Il est comme un collier précieux — Qu'on voudrait avoir au cou. — Le Dieu étincelant du Ciel — Est descendu des nuages avec toi. — Les désirs viennent à mon âme ; — Je veux sur ma couche — Te serrer dans mes bras — Ta sœur veut te posséder. — Tu seras l'époux — Assis auprès d'elle — Jusqu'à la vieillesse, — Jusqu'aux temps nouveaux. — Frère prépare la maison — Où je serai la femme chérie — Qui garde le foyer.

Déclaration. — *Elle* — « J'aime Kao Som Sène dans mon cœur... — L'amour bouillonne dans mon cœur, — comme le grand fleuve entre ses berges, — après plusieurs semaines de pluie.

Lui — J'aime Van Di dans mon cœur... — Mais l'amour n'est pas dans mon cœur — comme le fleuve qui se tarit — après les pluies... — L'amour est dans mon cœur — comme l'éternelle forêt — où il y a toujours des fleurs, — toujours des feuilles, — toujours des fruits...

Oh ! tu ne chasseras pas l'oiseau fidèle — qui te demande abri, — et ne veut chanter que pour toi... — Tu lui ouvriras la porte de la cage — quand il viendra frapper aux barreaux — pour becqueter sa sœur chérie — comme je vois les oiseaux, — posés deux à deux sur les branches, — gazouiller dans les bois... »

Enfin on se retire pour dormir. Les hommes fument lentement la pipe d'opium et chacun s'enroule dans sa couverture, bercé par les chants des cigales. Un soir, nous sommes brusquement réveillés par les appels terrifiés des bateliers chez qui semble régner une véritable panique. La berge, minée par l'eau, s'écroule avec fracas dans le fleuve. Les bateliers nous expliquent que les remous sont causés par les ébats d'un « poisson long comme une pirogue », muni de cornes, marchant comme un serpent et capable de faire chavirer les radeaux pour dévorer les pauvres Laotiens. C'est lui, paraît-il, le responsable du naufrage de la chaloupe perdue il y a quelques années dans un rapide. Vaguement inquiets, nous écarquillons les yeux dans l'espoir d'apercevoir, éclairée par un rayon de lune, la pointe des cornes qui prennent un malin plaisir à troubler l'eau. Les hommes tremblent et nous supplient de tirer des coups de fusil ; je leur suggère de brûler des bâtonnets d'encens pour apaiser les génies. Pendant une demi-heure, la berge continue à s'effondrer par intermittences et nous cherchons vainement le mystère du méchant poisson. Le lendemain, un des bateliers nous apporte, triomphant, une boîte d'allumettes illustrée à l'effigie d'un... dragon. C'est lui. Décidément, nous ne sommes pas éloignés des légendes où, Rothisen, prince d'Angkor, remontant le Mékong sur une embarcation, sans doute pareille à la nôtre, vint chercher

pour épouse Neang Kangrey, fille du Lang Xang, le pays des Millions d'Eléphants...

Nous passons à Paklay, grand village où aboutissent les caravanes d'éléphants venant du Siam pour inonder le Haut-Laos de marchandises anglaises et allemandes, en attendant la construction de voies de pénétration française. Aux approches de Vientane, une population nombreuse est assemblée en pittoresques campements sur les berges du fleuve, et se prépare à la pêche du *pla boeuc*, poisson long de cinq à six mètres, dont les œufs sont recueillis pour faire du caviar rouge. La pêche n'a lieu qu'une fois par an, et devient une sorte de fête nationale pour la vallée du Mékong.

A Vientane, la cité des 10.000 Bouddhas, capitale administrative du Laos, nous quittons notre maison de bambous, pour prendre la chaloupe des Messageries Fluviales, mais nous aurons auparavant le temps de jeter un coup d'œil sur les innombrables Bouddhas de la ville, les Bouddhas debout, assis ou couchés, faits de bronze, de pierre ou de bois doré. Ils sont de toutes tailles ; certains, géants, d'autres, grands comme le petit doigt. Mais, hélas ! que de ruines.

Jadis, la « Cité du Santal », capitale d'un royaume puissant, contenait soixante-deux pagodes, dont la splendeur et la richesse, en 1666, faisaient l'émerveillement d'un voyageur hollandais. Maintenant, la plupart des Bouddhas, souvent mutilés, dominent tristement des monceaux de pierres. Au début du XIXe siècle, le roi de Siam ne pardonna jamais au roi de Vientane d'avoir refusé de lui accorder en mariage la main d'une de ses filles, renommée pour sa beauté. Il l'enleva de force, ainsi que le Prah Kéo, le Bouddha d'Emeraude, paladium des Laotiens, aujourd'hui la gloire de Bangkok : quelques années plus tard, il rasa complètement la ville brillante et ses vieilles pagodes.

Nous avons dix jours à passer en chaloupe, de Vientane à Strung Treng, la frontière du Laos et du Cambodge. Grâce à la baisse des eaux, nous serons obligés de changer sept fois de chaloupe et de franchir les principaux rapides en pirogues.

Les rapides de la Kemmarat, qui s'étendent presque sans interruption sur une longueur de cent kilomètres, demanderont ainsi trois jours pour être parcourus. Ils sont, du reste, fort pittoresques. Par endroits, le Mékong, qui s'étalait sur une longueur de dix-huit cents mètres, se rétrécit en un torrent large de quatre-vingts mètres à peine, où les eaux s'engouffrent en tourbillonnant. Les berges sont formées de blocs de grès énormes et plats, posés les uns sur les autres, tel un amas de pavés gigantesques. A vingt mètres au-dessus de nos têtes, nous apercevons la trace laissée par les eaux au moment de la crue d'automne, et parfois une barque ou un tronc d'arbre en équilibre. C'est ici, paraît-il, que tous les éléphants sauvages de la région se réunissent pour passer d'une rive à l'autre. Malheureusement, ils oublient aujourd'hui de se livrer à cette acrobatie ; par contre, le capitaine nous raconte ses captures de jeunes éléphants qui éprouvaient de la difficulté à grimper, une fois descendus à l'eau.

Parfois nous restons quelques heures dans un des petits postes ombragés et fleuris où on nous fait un chaleureux accueil : Thakek, Savanakhet ou Paksé. Près de Bassao, nous irons voir les ruines du Vat-Phou, monument khmèr, contemporain d'Angkor, auquel il était réuni par une très ancienne route. Les hommes et la végétation ont porté de terribles ravages au charmant temple adossé à une montagne d'où la vue s'étend à l'infini sur un océan de verdure ; au premier plan, un troupeau de buffles se protège contre les ardeurs du soleil en se réfugiant dans l'eau d'un grand bassin, jadis témoin de fêtes et de cortèges, à jamais disparus.

La dernière étape de notre voyage sera Khône et ses chutes. Jusqu'à la fin, le Laos nous réserve ses surprises. Ici, le « Père des Eaux » s'étale en une nappe large de quinze kilomètres et se divise en une multitude de bras encerclant de petites îles, paradis des oiseaux [redacted] des caïmans. Plusieurs de ces bras s'allongent parmi un chaos de rochers où ils dévalent en une immense cascade. Et le formidable roulement de ces cataractes sera la dernière musique que nous offrira la fête laotienne, ultime accompagnement à la mélodie des gongs et à la plainte des Khênes.

A NOS MEMBRES

M. Buhot a bien voulu, le 25 juin dernier, à la septième Assemblée générale, donner, en quelques mots, un aperçu de l'activité de l'Association au cours de l'année qui vient de s'écouler.

Il a montré comment notre principal effort avait porté sur les conférences et sur les thés mensuels, et en général, sur tout ce qui touche à la propagande en faveur de l'Association. Nous avons pu organiser un assez grand nombre de Conférences, en moyenne deux par mois, grâce aux concours si aimablement prêtés par tous ceux auxquels nous nous sommes adressés, ce dont nous leur sommes profondément reconnaissants.

Notre programme de cette année n'est pas encore établi, et d'ailleurs, nous ne pouvons le faire d'une façon absolue, puisque nous tenons toujours à profiter du passage à Paris des personnalités de l'orientalisme français et étranger. Mais déjà, nous pouvons annoncer une conférence de M. Maybon sur le succès des ouvrages sur la Chine et l'Inde et des traductions de contes chinois, à l'époque romantique ; une du Père Azaïs, l'explorateur de l'Abyssinie ; une de M^{lle} Gallaud, qui poursuit le cours de ses *Notes* sur son voyage autour du monde pendant les années 1919-1922. Nous savons que la Princesse Achille Murat, qui a rapporté de son voyage en Indochine bien d'autres documents que ceux qu'elle a bien voulu faire passer devant nous en juin dernier, ne refusera pas de nous en faire profiter à nouveau.

L'essai que nous avons tenté, de faire un peu de musique au cours de nos thés mensuels, paraît ne pas avoir déplu. Nous avons l'intention de continuer cette année, en tâchant, bien entendu de faire appel aux meilleurs

artistes possible. Nous n'avons pas besoin de dire à quelles difficultés nous nous heurtons dans cette recherche, aussi demandons-nous, d'une part, toute la bonne volonté de ceux qui peuvent nous amener d'agréables exécutants, et d'autre part, toute l'indulgence de ceux qui écoutent et regardent. Il peut y avoir des expériences malheureuses, elles sont une leçon pour l'avenir.

L'Association, au cours de l'année, s'est augmentée de cent membres. Le retard apporté à payer beaucoup de cotisations nous empêche de nous rendre compte du nombre exact de membres actifs. Nous pensons approcher de sept cents, mais nous avons l'espoir que ce chiffre sera encore dépassé dans l'année qui vient.

Nous serions très reconnaissants à nos membres de bien vouloir se mettre en règle par le paiement de leurs cotisations. Nous avons fait toucher par traites les cotisations en retard de 1926, mais le résultat ne répond pas aux frais qu'entraîne cette procédure. Il faudrait nous éviter autant que possible l'obligation de recourir à ce mode de recouvrement. Une partie des traites nous sont revenues impayées, non parce qu'elles ont été refusées, mais par suite de l'absence du destinataire. Ce sont des envois à refaire et des frais nouveaux. Il est si facile d'éviter ces complications. Avec notre première invitation de la saison, nous enverrons à tous les membres qui n'ont pas encore payé leur cotisation de 1927, la formule de chèque postal qui leur permettra de se mettre en règle aussi simplement que possible. Nous leur demandons de bien vouloir se libérer avant le 1er janvier 1928, car, à ce moment, nous devrons supprimer de nos listes les noms de tous ceux dont la cotisation n'aura pas été payée.

M. Buhot, dans son compte rendu, a exposé également les efforts qui avaient été faits en faveur des étudiants. Nous revenons toujours au même point : la nécessité absolue qu'il y aurait à mettre en contact les Orientaux — et particulièrement ceux qui nous touchent de près, les étudiants indochinois, par exemple — avec la véritable vie familiale française, pour contre-balancer, dans la mesure du possible, des influences souvent néfastes. Nous avons parlé déjà de ceux de nos membres qui avaient bien voulu, l'année dernière, recevoir les étudiants. Nous espérons que cette année le nombre de ceux qui voudront s'intéresser à cette partie de notre œuvre, sera plus grand encore. Il y a, d'ailleurs, d'autres étudiants que les étudiants annamites qui aimeraient être reçus par nos membres, les étudiants afghans et les étudiants abyssins, en particulier, nous ont plusieurs fois fait part de ce même désir.

Encore en ce qui concerne les étudiants, il arrive fréquemment que les boursiers des Affaires Etrangères, ayant terminé leurs études, nous demandent notre aide et notre recommandation, dans la recherche d'une situation. Nous avons eu le plaisir de réussir dans nos démarches pour faire entrer plusieurs étudiants dans des usines, d'en faire accepter un autre dans un service d'hôpital, etc... Nous sollicitons pour cette œuvre, si éminemment sociale, le concours de nos membres.

Nous rappelons aussi l'existence de notre Bibliothèque de prêts, et nous la rappelons surtout parce que nous désirons en augmenter l'importance.

L'INTRODUCTION

DE LA

PEINTURE OCCIDENTALE AU JAPON [1]

Si l'on étudie l'apparition au Japon de l'art occidental avant l'ère Meiji, on remarque qu'en dehors des dernières années du shôgunat des Tokugawa où des relations officielles s'établissaient déjà avec les pays occidentaux, il y eut, bien antérieurement, d'abord l'importation d'un art religieux catholique venu du sud de l'Europe, c'est-à-dire d'Italie, de Portugal et d'Espagne ; ensuite, au XVII[e] siècle, le Japon, fermé aux étrangers, conserve des relations avec les Pays-Bas : à cette époque les études hollandaises prennent leur essor et l'art occidental se développe au Japon. Les historiens de l'art japonais ont déjà constaté l'existence de ces deux courants tout à fait distincts, et ceux qui étudient les origines de la civilisation occidentale au Japon doivent aussi en tenir le plus grand compte. Ici nous nous proposons de rappeler seulement quelques faits relatifs à l'arrivée au Japon de tableaux religieux au cours du XVI[e] siècle, et à la vogue dont ils furent l'objet.

I

La première introduction au Japon de tableaux religieux occidentaux coïncide avec l'arrivée des missionnaires catholiques. Un jeune Japonais, nommé Yajirô, originaire de la province de Satsuma, revenait des Indes et de Malacca et servait de guide à saint François Xavier : en débarquant avec ce dernier dans la baie de Kagoshima, le 15 août 1549, il apportait la première image de la Sainte Vierge qu'on eût vue au Japon. Au cours de ses voyages en Indonésie, Yajirô avait rencontré saint François Xavier, appris les notions fondamentales du catholicisme, et étudié au séminaire de Goa : rentrant dans son pays natal, il y amenait son maître. Le maître et l'élève se mirent à l'œuvre pour répandre au Japon la foi catholique.

Désireux de montrer au seigneur de Satsuma le tableau occidental qu'il apportait avec lui, Yajirô se rendit à pied à son château féodal. A cette

(1) Cet article a paru dans le volume intitulé *Namban-kôki*, Tôkyô, 1925. L'auteur, M. I. Shimmura, professeur à l'Université Impériale de Kyôto, est connu pour ses études sur les relations entre le Japon et l'étranger : *Nambanki*, *Nambansarasa*, *Tenrei-kidan*, etc.

époque le seigneur de Satsuma était Shimazu Takahisa (1514-1611) et son château était situé à Ijuin, à vingt kilomètres environ de Kagoshima. On dit que le tableau était joli ; il représentait la Sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux ; nous pouvons penser que c'était une peinture à l'huile. Le seigneur de Satsuma en fut ravi et se convertit ; non seulement il s'inclina en adoration devant cette image, mais sa mère elle-même en fit autant. Quand Yajirô fut rentré à Kagoshima, le seigneur y dépêcha tout spécialement un envoyé à seule fin d'obtenir une copie du tableau, mais il dut abandonner le projet, du fait qu'on ne trouvait point à Kagoshima un peintre capable d'exécuter cette copie. Ces événements se trouvent racontés dans la première lettre que saint François Xavier envoya de Kagoshima à Goa, le 11 octobre 1549.

Passant par Hirado, puis par Yamaguchi, saint François Xavier arriva à Kyôto, d'où il revint à Yamaguchi : c'est pendant qu'il séjournait dans cette dernière localité que le seigneur de Bungo, Ōtomo Yoshishige (1530-1587) — qui prit le nom de Sôrin après s'être rasé la tête (1) — l'invita à venir chez lui. Saint François Xavier se rendit en effet à la résidence seigneuriale et la procession à laquelle ce déplacement donna lieu se trouve décrite dans le récit de voyage du fameux navigateur Pinto, dont le bateau était à ce moment mouillé dans le port de Hiji. Malheureusement les lettres de saint François Xavier ne nous donnent pas de détails sur ce sujet. La description qu'on en lit dans l'*Histoire de l'Église au Japon* de Jean Crasset (2) est probablement fondée sur le récit de Pinto. D'après lui, lors de son entrevue avec le seigneur Ōtomo, saint François Xavier était accompagné de marchands portugais qui pénétrèrent dans le palais seigneurial en portant divers objets qui lui appartenaient ; l'un d'eux, notamment, portait une belle image de la Sainte Vierge enveloppée dans du brocart grenat ou violet. Cette entrevue eut lieu en 1551, peu avant que saint François Xavier ne quittât le Bungo pour rentrer aux Indes par la voie des mers.

L'image de la Vierge était-elle ou non une peinture à l'huile ? Nous ne le savons pas avec certitude ; quoi qu'il en soit, il n'est pas douteux que ce fut la première peinture européenne introduite au Japon. Par la suite, les navires étrangers apportèrent plusieurs fois de ces images, objets de vénération dans la religion catholique. Dix ans après, donc en 1561, une image de la Sainte Vierge fut envoyée du Portugal pour être placée dans l'église de Bungo. Lorsque le navire qui l'apportait fit escale dans le port de Hirado, les convertis de la région, raconte Crasset (*op. cit.*), accoururent pour la vénérer. Il est extrêmement vraisemblable que des tableaux de piété analogues existaient en grand nombre dans les églises de Kyûshû ainsi que de la région de Kyôto, voire même dans les châteaux et résidences des féodaux convertis. Il est question de temps à autre d'images saintes dans les romans et nouvelles qui parlent des chrétiens, et dans les récits guerriers d'Arima et de Shimabara ; mais

(1) Un Japonais se rase la tête pour attester son abandon de la vie politique et sociale.
(2) Imprimée à Paris en 1689.

aucun passage de ces textes ne concerne les peintres qui les exécutèrent, ni les circonstances de leur introduction au Japon.

II

C'est à l'époque de Nobunaga, vers 1579, donc trente ans après l'arrivée de la doctrine chrétienne, qu'apparut à son tour l'*enseignement* catholique. Un missionnaire d'origine italienne, nommé Alexandro Valegnani (1537-1606) en fut le créateur. En 1579, il conseilla au seigneur Arima Harunobu (mort en 1612), de construire à Arima un collège et un séminaire ; ce fut son début. L'année suivante, Valegnani se rendit dans la province de Bungo, s'entretint avec Ōtomo Yoshishige et son fils Yoshimune, et leur fit construire des écoles à Funaï (leur ville de résidence) ainsi qu'à Usuki. En 1581 il est à Kyôto, confère avec Nobunaga dans le temple Honnôji, et réussit à lui faire construire un séminaire à Azuchi où se trouvait le nouveau château seigneurial. Dans ces établissements, outre l'instruction religieuse proprement dite, s'enseignaient le japonais, le portugais et le latin ; l'enseignement de la musique y jouait aussi un rôle important. Tout ce qu'on appelait en Europe les sept arts libéraux était l'objet de l'enseignement, mais c'est surtout en langues, en littérature et en musique que les progrès furent longtemps marqués. Quant à la peinture, qui s'enseignait au collège d'Arima, il n'est pas certain qu'elle figûrat aux programmes des collèges de Funaï et d'Azuchi.

Ayant achevé l'organisation des écoles, Valegnani décida en 1582 d'envoyer en qualité d'ambassadeurs auprès de la cour papale quatre jeunes Japonais appartenant aux familles des trois daimyô de Kyûshû : Ōtomo, Arima et Ōmura. Après avoir établi le projet du voyage, il partit avec les jeunes envoyés et les accompagna jusqu'à Goa. Il pensait fortifier ainsi leur foi religieuse, développer leur éducation par la visite des pays européens, et indirectement exercer une puissante et heureuse influence sur la propagation du catholicisme. Au bout de trois ans environ, ces ambassadeurs arrivèrent en Italie (1585) où ils obtinrent une audience du pape, et furent partout accueillis avec beaucoup d'enthousiasme, principalement à Venise où la république décida de faire exécuter par le Tintoret, à titre de souvenir, le portrait de chacun de ces ambassadeurs japonais, ce qui fut une dépense considérable. A Rome et à Vicence on fit, paraît-il, des peintures murales représentant le cortège des envoyés japonais. Ceux-ci firent hommage au pape de tableaux japonais : au moment de repartir, ils reçurent en souvenir des gravures représentant des vues de Rome. Ils emportaient aussi un globe terrestre, une pendule et autres objets.

Aux Indes, ils retrouvèrent Valegnani qui les accompagna ; ils arrivèrent à Nagasaki en 1590, après neuf ans d'absence. On devine quelles richesses d'impressions ils rapportaient de leur contact avec la lointaine civilisation occidentale, avec les arts de l'Europe méditerranéenne.

Au printemps de 1591, Valegnani, en sa qualité d'envoyé du gouverneur

général des Indes, fut reçu en audience par Hideyoshi, et lui signala que les quatre envoyés venaient de rentrer au Japon, non sans rapporter d'Europe beaucoup d'objets curieux. Cheminant du Kyûshû vers la capitale, la petite troupe fut obligée de s'arrêter à Muronotsu, dans la province de Harima ; beaucoup de personnes vinrent alors de la capitale à Muronotsu pour voir les objets et pour entendre parler de l'Occident ; et parmi les plus connues d'entre elles, on peut citer Gamô Ujisato (1) (1557-1596). Un instant converti au christianisme, il s'était lié avec Takayama Ukon (2) (1553-1615) et, par son intermédiaire, avec le P. Organtino qui le baptisa. Ce n'est donc pas par hasard que le Japon conserve un paravent à six feuillets où sont représentés des Européens et des paysages occidentaux ; il se trouve à présent dans la maison du comte Nambu. Selon la tradition, le paravent aurait été apporté dans cette famille en 1591, lorsque la sœur cadette de Gamô Ujisato épousa le seigneur Nambu.

D'après l'ouvrage de Crasset, au nombre des divers objets curieux montrés à Hideyoshi au palais Jûrakudai, se trouvaient des estampes représentant des vues de Rome et plusieurs volumes enluminés et pourvus de belles reliures. Ces estampes devinrent au Japon des modèles uniques, et je crois que le voyage des jeunes ambassadeurs dut apporter une large contribution à la civilisation japonaise de l'époque ; cela sans aucun doute grâce à l'activité de Valegnani. A son deuxième débarquement au Japon, il apportait avec lui des presses d'imprimerie et tout ce qu'il faut pour fondre les caractères mobiles. Aussi, dès l'année suivante, les collèges catholiques d'Amakusa et de Kazusa (province de Bizen) commençaient-ils à imprimer toute une série de volumes.

III

Outre ces deux œuvres considérables, l'organisation des écoles et l'introduction de l'imprimerie occidentale, Valegnani eut le mérite, qui nous intéresse particulièrement, de consacrer toute son énergie à l'enseignement de la peinture et de la musique ; c'est ce qui a été noté depuis longtemps par Daniello Bartoli dans le vingtième volume de son ouvrage : *Dell' istoria della Compagnia di Gesù nel Giappone* (Rome, 1660) et plus récemment par L. Pagès dans le premier volume de l'*Histoire de la religion chrétienne au Japon de 1598 à 1651* (Paris, 1869-70) ; à propos de la mort de Valegnani à Macao en 1606, ces deux auteurs ne manquent pas de relever ces mérites de l'actif Jésuite. Pagès écrit que dans les séminaires il y avait des classes de musique et de peinture qui favorisaient la croyance en Dieu. On ne dit pas si ces classes étaient organisées partout de la même façon, ni si la peinture s'enseignait ailleurs qu'à Arima.

L'année 1591, qui suivit celle du retour de Valegnani et de sa réception

(1) Cet Ujisato fut le beau-fils de Nobunaga. En 1584 il avait été baptisé sous le nom de Léon. (*N. du Trad.*).

(2) Takayama Nagafusa portait le titre de *Ukon-Tayû*. Il fut baptisé à l'âge de onze ans. Lorsqu'en 1614 les chrétiens furent bannis du Japon, Takayama s'embarqua pour Manille où il mourut le 5 février 1615.

en audience par Hideyoshi, vit s'ouvrir l'entreprise d'imprimerie. Le plus ancien spécimen des livres qui en sortirent est un *Abrégé de la Vie des Saints* conservé à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, qui avait été imprimé à Kazusa en Bizen. Il porte le titre de *Sanctos nogosagueono uchinuqigaqi* (1) et chacun des deux tomes comporte un titre en taille-douce représentant saint Pierre entouré d'autres saints. Dans son ouvrage *The Jesuit Mission Press in Japan 1591 to 1610* (Londres, 1888) (2), M. E. M. Satow dit que cette gravure a tout l'air d'avoir été exécutée par un Japonais, et il apporte à l'appui de cette opinion des arguments très probants.

On trouve encore un frontispice gravé sur cuivre dans un volume imprimé en 1592 au collège d'Amakusa : *Fides no dôxi to xite P. F. Luis de Granada amaretaru xo no riacu* (3), traduction japonaise d'un ouvrage espagnol intitulé *Symbole de la Foi*. Cette gravure paraît également être due à un Japonais. Le volume est conservé à la bibliothèque de l'Université de Leyde, et je n'ai pas eu l'occasion de le voir. Il est vraisemblable que les gravures que nous venons de citer n'étaient pas les seules qui aient existé ornant des volumes ou tirées séparément ; mais ce sont les seules qui nous soient parvenues. Il n'est d'ailleurs pas impossible qu'on en retrouve encore en Europe. J'omets à dessein de faire état de certains autres ornements qui se rencontrent dans les volumes.

Sur le titre du *Heikemonogatari* (4) édité en 1592 à Amakusa (et dont un exemplaire unique se trouve à présent au British Museum), on voit un dessin que l'on dirait exécuté à la plume, et qui représente un personnage à l'allure de héros romain dans un char attelé de deux lions qui ont l'air d'être des chiens. Il a été reproduit par M. E. M. Satow, dans son ouvrage *The Jesuit Mission Press in Japan*, ainsi que dans la revue *Geimon* de l'Université de Kyôto. Si l'on admet que c'est un dessin original, il pourrait avoir été exécuté postérieurement au volume ; mais le fait qu'il en orne le titre m'incline à penser qu'il est de la même époque que lui. Dans ce cas, ce dessin original de style occidental, bien que maladroit, ne serait-il pas le plus ancien qu'on puisse dater avec précision ?

Les rapports annuels des Jésuites réunis par M. E .M. Satow (5) forment pour l'année mars 1593 à mars 1594 deux volumes qui parurent en 1597, imprimés l'un à Rome, l'autre à Milan. L'auteur du rapport, Pedro Gomez (1535-1600) était un missionnaire jésuite espagnol qui mourut au Japon. Possédant la langue japonaise et très informé de l'etat du Japon, il avait pris la direction du collège d'Arima. C'est le 15 mars 1594 que de Nagasaki il envoya à Rome son rapport. Publié en traduction italienne, son texte original était probablement en espagnol, en latin, ou en portugais. Ce rapport contient un paragraphe « concernant le séminaire de *Fachirao* », et il est dit que cette

(1) Cf. Cordier, *Bibliotheca japonica*, p. 76.
(2) *Ibid.*, pp. 577-578.
(3) *Ibid.*, p. 77.
(4) *Ibid.*, p. 126.
(5) Ce recueil des rapports se trouve à présent à la bibliothèque de l'Université Impériale de Kyôto.

localité est située à quatre kilomètres environ d'Arima. Mais ce nom de lieu ne se rencontre ni dans les documents japonais anciens ni sur les cartes récentes, et nous ignorons par quels caractères chinois il convient de le reconstituer : faut-il lire *Hachirô* ou *Hakirao* ? Les ouvrages d'histoire publiés par des Européens donnent des transcriptions diverses dont la prononciation ne concorde pas toujours ; ainsi, dans le livre de J. Murdoch (1), on lit *Hachirô*. Quoi qu'il en soit, c'était un petit village isolé et commode en temps de persécution.

Les missionnaires catholiques, en effet, ayant provoqué en 1587, la colère de Hideyoshi, furent quelque temps arrêtés ; l'église de Kyôto, dite Nambanji, fut détruite ; les élèves du collège et leurs professeurs durent se sauver dans l'île de Kyûshû, à Arima. En 1589, soixante-treize élèves et quatre professeurs — qui étaient des pères jésuites — quittèrent tous ensemble le séminaire d'Arima pour se rendre à l'endroit qu'on appelait « Fachirao ». D'autres missionnaires catholiques partirent pour Amakusa et Shimabara. Au cours de la même année, le collège de Arie fut réuni à celui de Kazusa et, en 1591, le collège de Kazusa fut transféré à Amakusa.

Pendant ce temps, Valegnani faisait un voyage d'inspection entre Kyôto et Arima : dans ces régions les œuvres d'enseignement et d'imprimerie s'étaient développées. Selon le rapport de Pedro Gomez, un séminaire voisin d'Arima enseignait, outre les langues, la musique et la peinture, et sans doute quelques élèves se livrèrent-ils à ces études avec succès. Certains apprenaient le dessin au fusain et la peinture à l'huile, d'autres la gravure sur cuivre. Ils copiaient probablement des albums analogues à ceux qu'avaient rapportés d'Europe les ambassadeurs des seigneurs Arima, Ōmura et Ōtomo, et peut-être arrivèrent-ils à imiter très bien les originaux. C'est pourquoi il n'est pas téméraire de penser que les frontispices dont nous avons parlé puissent être l'œuvre d'artistes japonais.

Notons en passant que les quatre jeunes ambassadeurs revenus d'Europe entrèrent en 1593 dans la paroisse d'Amakusa et certains d'entre eux devinrent par la suite professeurs. Il ne nous paraît pas exagéré de dire qu'ils ont beaucoup contribué au développement de ces arts dans l'est du Japon.

IV

Le fait que bien peu de tableaux et bien peu de noms de peintres sont parvenus jusqu'à nous est dû à ce qu'ils ont souffert la même destinée que la religion chrétienne elle-même au Japon. Les historiens japonais et étrangers nous racontent comment on détruisit les images de la Vierge et de Jésus au cours des années Kwan-ei (1624-1643). Ainsi Daniello Bartoli, dans le volume IV de *Dell'istoria della Compagnia di Gesù nel Giappone*, nous dit que vers 1627-28, Mizuno Kôchi-no-Kami Sadanomu, nommé gouverneur de Nagasaki,

(1) James Murdoch, *A History of Japan during the century of early foreign intercourse* (1542-1651), Kobe, 1903.

et résolu à en extirper le christianisme, fit brûler livres, images et objets du culte catholique ; parmi ces objets se trouvaient de belles peintures à l'huile. A vrai dire, la persécution du christianisme pendant les premières années de Kwan-ei fut plus que dure. On peut s'en rendre compte en lisant l'Histoire des Tokugawa (*Tokugawa-jikki*) ou l'Histoire des croyances occidentales au Japon (*Nihon Seikyôshi*). C'est à cette époque que les livres et les images conservés dans les églises de Nagasaki disparurent presque complètement. De nos jours subsistent encore quelques peintures à l'huile provenant de l'ancien Edo ou de la région méridionale d'Aizu ; on en attribue quelques-unes au peintre Yamada Emosaku, qui pendant le siège de Shimabara (1638) obtint des assiégeants la permission de partir et fut envoyé à Edo.

Yamada Emosaku (1) fut d'abord un sujet du seigneur d'Arima, mais quand celui-ci fut nommé au gouvernement de la province de Hyuga, Yamada entra au service de Matsukura, lequel devint seigneur du château de Shimabara. Yamada se retira dans un village du domaine de Shimabara, à Kuchinotsu, où il eut pour fonction de peindre des tableaux, fonction rétribuée en appointements mensuels que lui versait Matsukura. Dans le volume XVI du *Harajô-kiji* (2) se trouvent les « confessions » de Yamada Emosaku, que nous avons pu lire, et où il dit qu'il était né à Nagasaki et que son habileté dans la peinture européenne lui avait valu d'exercer cet art à Kuchinotsu au service de Matsukura ; qu'il était connu comme peintre à l'huile et qu'il avait seul eu la vie sauve après la capitulation du château de Shimabara ; et qu'il fut remis entre les mains de Matsudaira Izu-no-Kami.

Sugawara Dôsai, dans son *Gentô-gwadan* (3) dont je ne connais ni l'original ni les ouvrages qu'il cite, dit que Yamada (dont il écrit le prénom *Emosaku* mais avec d'autres caractères) était originaire de Saga en Bizen et qu'il avait appris la peinture occidentale « chez les Portugais venus en bateau » ; il avait pour métier de peindre des images de Jésus. Plus tard, lorsque le christianisme fut interdit, il entra au service du seigneur de Saga, et peignit des Daruma dans la technique de la peinture à l'huile. Je pense que cette biographie est fausse ou fondée sur les hypothèses d'une époque postérieure. Etant donné que Yamada Emosaku fut sujet du seigneur d'Arima et qu'il avait passé sa jeunesse à Nagasaki, il est fort plausible qu'il ait travaillé chez un Européen ou chez un Japonais de la région, connaissant bien la peinture à l'huile ; j'émettrai plus loin quelques autres conjectures.

Bien que dans son apologie Emosaku déclare qu'il n'est pas chrétien, il nous est difficile de le croire. N'a-t-il pas été amené à prendre part à la révolte de Shimabara ? Sa vieille mère, sa femme et ses enfants n'ont-ils pas été emprisonnés et tous traités comme des complices ? Je ne peux pas imaginer que cet artiste intelligent eût pris part inconsidérément à la révolte, et j'estime qu'à un certain moment il a certainement été chrétien. Le *Harajô-kiji* cite le

(1) La lecture correcte de ce nom donne *Uemonsaku* ; nous transcrivons ici sa prononciation traditionnelle.
(2) « Notes sur le château de Hara ». Il était situé tout près de Kuchinotsu.
(3) « Conversations sur la peinture d'origine étrangère ».

Amano-ki en ces termes : « Emosaku changea son nom en celui de Ko-an. Il était connu pour ses peintures à l'européenne. Plus tard il fut condamné pour propagande catholique à l'emprisonnement à vie ». Cela semble prouver qu'il fut d'abord chrétien, et que pour avoir la vie sauve, il abjura en déclarant n'avoir aucune relation avec cette hérésie. Il est fort possible que plus tard il se soit ouvertement déclaré catholique.

D'après le *Shimabara-Amakusa-nikki*, journal intime de Matsudaira Terutsuna (1), je pense que l'ouvrage intitulé *Amano-ki* doit être le journal intime d'un nommé Amano Chôjirô Nagashige, neveu (exactement : fils aîné de la sœur aînée) de Matsudaira Terutsuna ; dans ce cas on peut lui faire confiance en ce qui concerne les dernières années de la vie d'Emosaku. Mais dans le journal intime de Matsudaira Nobutsuna il est dit que Yamada est devenu un agent informateur (*me-akashi*) de la police féodale, posté parmi les chrétiens ; en d'autres termes, il est employé comme espion, rien de plus. Voilà qui diffère des renseignements précédents. Mais il était d'usage autrefois d'employer précisément comme espions les anciens chrétiens apostats : c'est pourquoi le passage peut aussi servir de preuve que Yamada avait été chrétien. Sa déposition écrite se trouve, il est vrai, contredite, mais ne devait-il pas sauver sa vie ?

A la fin de la dixième lune de 1637, c'est-à-dire avant que n'éclatât la révolte de Shimabara, Yamada était occupé à peindre chez lui à Kuchinotsu des paravents pour son seigneur Matsukura et pour les deux intendants Taga et Yokoyama. Bien qu'ils fussent inachevés, Yamada, pressé par les partisans de la révolte, finit par mettre son ouvrage dans le magasin à l'épreuve du feu (« *godown* ») derrière sa maison ; il cacha les couleurs que lui avaient données son féodal. A ce sujet il envoya lui-même, du château assiégé de Hara, à un des gens de Matsukura, un message porté par une flèche. Le texte de ce message est reproduit intégralement dans le *Yaso-Tenchûki* et dans le *Shimabara-ki*. Il s'agit vraisemblablement de peinture à l'huile.

Homme de talent, instruit, très apprécié pour la sagesse et l'intelligence de ses conseils, Yamada fut non seulement accueilli dans le château même, mais encore invité à prendre part avec les vieux vassaux aux conseils stratégiques. Il n'en finit pas moins par entrer en relations avec les assiégeants et fut le seul, nous l'avons dit, qui garda la vie sauve après la capitulation du château. Il partit pour Edo avec [redacted] seigneur Matsudaira Izu-no-kami Nobutsuna et fut interné dans la demeure de ce dernier.

Dix ans environ se sont passés. Dans le journal de Nobutsuna nous lisons qu'après le grand incendie de 1657 il a commandé à Emosaku un tableau représentant le châtiment des incendiaires pour servir d'avertissement aux autres.

(1) Fils de Matsudaira Nobutsuna, qui fit le siège du château. Terutsuna pris part lui-même à la suppression de la révolte de Shimabara.

Dans le *Harajô-ki* se trouve une citation de *Nobutsuna-Genkôroku* qui répète la même chose ; mais en dehors de ce tableau nous ne savons pas quelles œuvres Yamada a exécutées dans la manière occidentale pendant son séjour à Edo, séjour qui ne dura pas moins de dix ans. On ignore quelles sont les œuvres d'Emosaku parmi les anciennes peintures à l'huile qui existent encore au Japon.

Plusieurs ouvrages affirment qu'il mourut âgé ; en prenant comme base un passage du *Gentôgwadan* où il est dit qu'il dépassa l'âge de quatre-vingts ans, nous pouvons supposer qu'il avait entre quarante et cinquante ans vers 1637, entre vingt et trente ans vers les années 1592-1602 : or c'est l'époque où l'on enseignait la peinture au séminaire voisin d'Arima ainsi que dans le collège et le séminaire de Nagasaki ; il est donc fort possible qu'il ait appris la peinture à l'huile chez les Jésuites ; mais c'est une pure hypothèse.

V

Dans le recueil de haikai de Matsunaga Teitoku intitulé *Aburakasu* (imprimé en 1643) une stance parle d'un « tableau à l'huile où sont peints un lion et un buffle ». Matsunaga serait venu passer quelque temps à Nagasaki si nous en croyons le *Nagasaki no senminden* (« Biographie des anciens habitants de Nagasaki »), et si ce n'est pas à Nagasaki qu'il avait vu ce tableau, il aurait néanmoins eu l'occasion de voir des peintures à l'huile à Kyôto même pendant l'ère Kwan-ei (1624-1643).

Le dernier volume du même ouvrage nomme parmi les peintres à l'huile un certain Ikushima Saburôsa, ainsi que son jeune frère Tôkichi et son élève Nozawa Kyuyû ; tous peintres dans la manière occidentale, et peut-être professeurs de peinture à l'huile. Nous rencontrons aussi le nom de Kita Genki, mais celui-ci semble demeuré attaché à une autre tradition. Point de dates relatives à Ikushima Saburôsa ; on peut supposer qu'il est d'une génération plus jeune que Yamada. On nous dit que c'est à Satsuma qu'il avait appris la peinture à l'huile d'un Européen, peut-être un missionnaire réfugié dans cette région écartée après le décret de 1639 qui fermait le Japon aux étrangers ; ce missionnaire pouvait être un peintre habile. Si la biographie de ce peintre est demeurée inconnue, c'est qu'il s'est écoulé plusieurs dizaines d'années jusqu'à la publication de ces *Biographies des anciens habitants de Nagasaki* (1716-1735). En cette même ère de Kyo-ho parut l'ouvrage *Nagasaki-yawa-gusa*, en cinq volumes et un appendice rédigés par un habitant de cette ville , nous y lisons qu'Ikushima, peintre à l'huile dans la manière européenne, avait appris son métier directement auprès des étrangers. Il est regrettable que tout détail nous fasse défaut sur ce dernier peintre de tradition occidentale, et qu'aucune de ses œuvres ne nous soit parvenue.

I. Shimmura.

Traduction de S. E.

LES ANTIQUITÉS BOUDDHIQUES DE BĀMIYĀN

D'APRÈS A. GODARD, Y. GODARD ET J. HACKIN (1)

(*Suite et fin*)

IV. — LES GROTTES (2)

Dans notre précédent article (3) nous avons esquissé sommairement le site archéologique de Bâmiyân, noté les caractéristiques des Bouddhas colossaux, seuls monuments de sculpture retrouvés jusqu'à présent, et examiné assez longuement les restes de peinture, dont M. et Mme Godard et M. Hackin ont fait une étude si consciencieuse. Il nous reste à visiter sous leur conduite les grottes dont la falaise est criblée : elles peuvent seules nous donner des indices sur l'architecture de l'époque bouddhique à Bâmiyân, puisqu'il ne reste pas pierre sur pierre ou brique sur brique de la grande ville que Hiuan-tsang avait traversée.

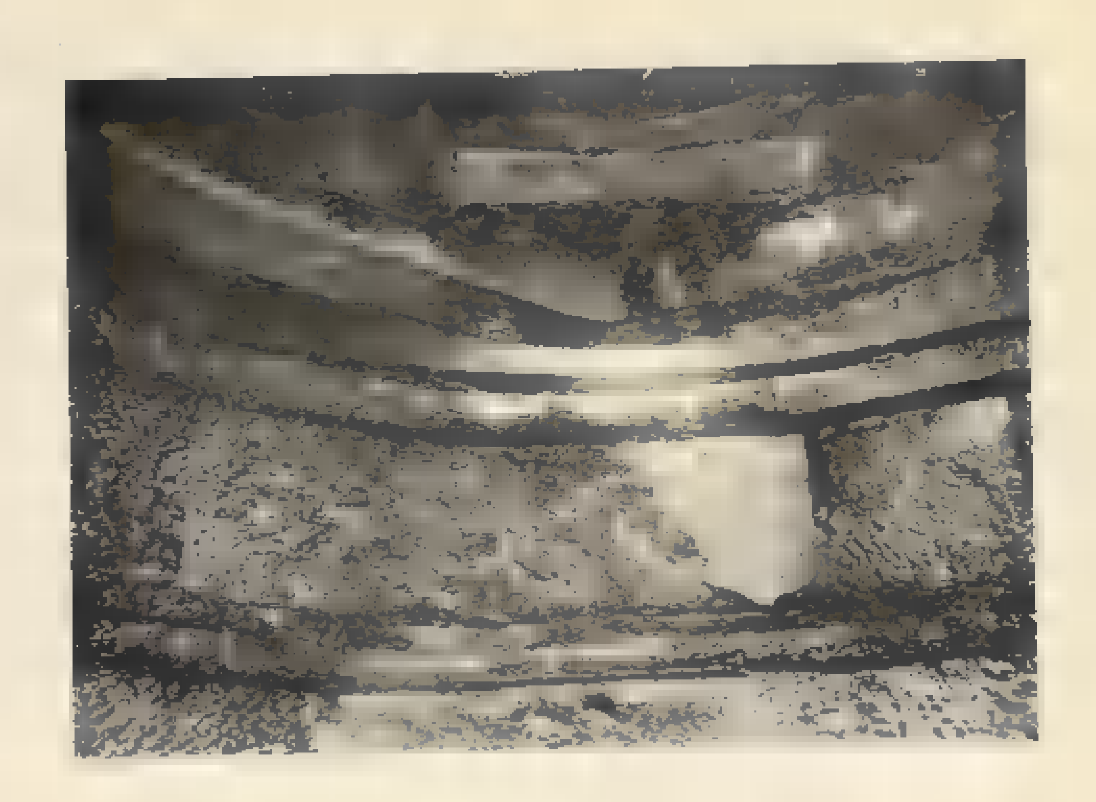
Il s'en faut de beaucoup que les centaines de grottes de la vallée de Bâmiyân soient toutes intéressantes. Nos archéologues ont relevé le plan de quatre ou cinq groupes assez bien conservés et directement connexes aux grands Bouddhas. Leur ordonnance ancienne s'est trouvée quelquefois brouillée par l'éboulement de la face de la falaise qui a fait disparaître les anciens couloirs et coupé les escaliers. Pour leur propre commodité, les habitants musulmans de Bâmiyân ont aussi « percé de nouvelles galeries ou couloirs obliques, taillé de nouveaux escaliers, réuni des ensembles de grottes séparés, ou, au contraire, bouché des portes et muré des escaliers devenus dangereux ». Il y a des étables et des écuries à 30 mètres au-dessus du sol de la vallée !

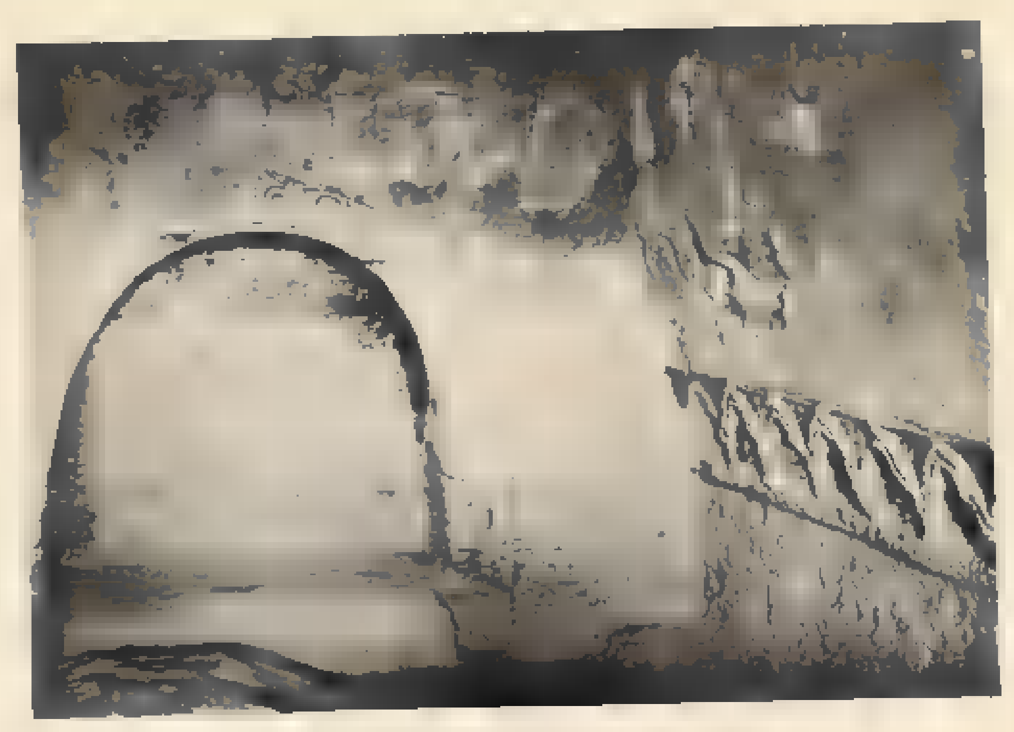
Dans toutes ces excavations, on ne rencontre pas d'hypogées comparables par les dimensions à ceux de l'ouest du Deccan. Aucun de ces *chaityas* à nef

(1) *Les Antiquités bouddhiques de Bâmiyân*, par A. Godard, Y. Godard, J. Hackin. Un vol. in-4°, 110 pp. 48 planches et 29 fig. dans le texte. — Van Oest.

(2) *Voir* Planches XXXIV à XXXVII. Toutes les illustrations de cet article sont réduites d'après les plans et clichés de M. Godard.

(3) *R. A. A.* n° IV, 3, septembre 1927, p. 233.





En haut : Salle de réunion du groupe A, étage supérieur.
En bas : Grotte rectangulaire couverte en berceau.

inconnue, des galeries qui se dirigent vers la droite et vers la gauche sont demeurées inachevées. Ici encore on remarque deux vestibules, chacun donnant accès à une salle ronde, la première dite « salle de réunion », car elle est entourée d'une banquette, la seconde entourée de niches (trois grandes et douze petites) ; elles ont 5 mètres et 8 mètres de diamètre respectivement.

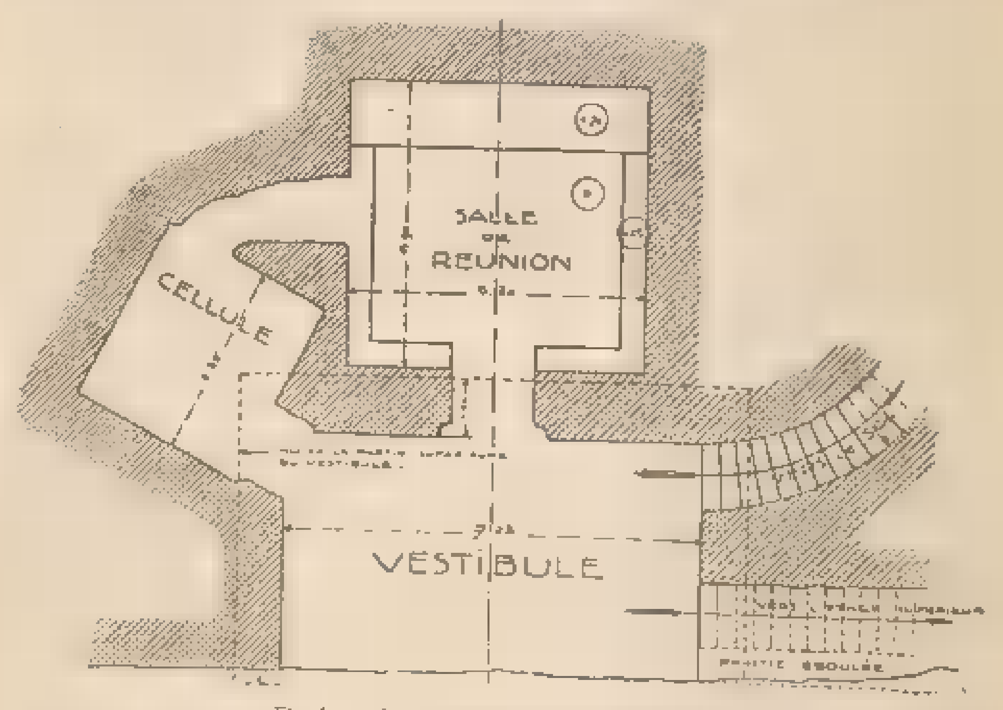


Fig. 4. — Sanctuaire A, plan de l'étage inférieur.

A un étage au-dessous, on trouve une salle voûtée dont l'ornementation au moins est contemporaine des grottes voisines du Bouddha de 53 mètres ; c'est un décor sculpté sur l'enduit de stuc, *sans aucune trace de peinture.*

Sans continuer l'exploration de toutes les grottes étudiées par nos archéologues, notons seulement que M. Godard a relevé le plan (fig. 18 du livre) de sept petites grottes (de 3 m. à 6 m. de diamètre) qui entourent au niveau du sol la niche du Bouddha de 35 mètres. Elles sont remarquables par la variété de leurs formes : la plus petite est hexagonale ; une est octogonale avec plafond à fausses poutres ; deux sont rondes, l'une avec un plafond plat, l'autre avec une coupole ornée d'arcatures trilobées ; trois sont carrées, et couvertes de coupoles sur doubleaux d'angle. On trouve donc réunis là les prototypes en quelque sorte « de toutes les grottes qui furent aménagées d'abord immédiatement au-dessus, puis autour des Bouddhas assis, et jusqu'au-delà du Bouddha de 53 mètres ».

Les parois des grottes ne sont pas souvent verticales mais généralement inclinées vers le centre. On pourrait croire que cette disposition est purement

utilitaire, qu'elle a pour but, à effet égal pour l'espace utile, d'économiser le travail en même temps que d'augmenter la solidité des soutènements. Il est cependant probable qu'elle est tout simplement imitée des formes adoptées ailleurs, et notamment dans l'architecture hindoue de haute époque, même à ciel ouvert, architecture qui était en bois et que nous ne connaissons que par ses imitations monolithiques (Lomas Rishi, Bhâja, etc.) où elle a longtemps survécu. L'inclinaison pyramidale des parois intérieures se retrouve aussi dans une toute autre région qui ne la tenait pas de l'Inde, mais qui a bien pu la faire connaître au pays de Bâmiyân. Nous avons reproduit dans nos pages, pour illustrer un article de M. Strzygowski (1), des photographies prises par M. Pelliot à Touen-houang : ici on se proposait probablement d'imiter l'intérieur de la tente nord-asiatique.

Nous étudierons tout à l'heure une grotte où la forte inclinaison des parois rappelle le Turkestan, tandis que leur ornementation semble réminiscente de l'Inde.

La façon de couvrir la salle a été également empruntée par les artisans de Bâmiyân aux pays voisins : tantôt à la Perse, tantôt à l'Inde ou au Turkestan. On peut la ramener à deux systèmes que nous appellerons la « coupole » et le « plafond indien ». Bien entendu, il ne s'agit en l'espèce que d'une simple ornementation, puisque dans le cas d'une grotte taillée dans le roc compact ne sauraient intervenir « les questions d'appareillage et d'équilibre des matériaux qui régissent si impérieusement les procédés de la construction à ciel ouvert ».

Dans les plus anciennes grottes de Bâmiyân, lorsque la grotte est couverte en coupole sur plan carré, « le problème du passage à un plan circulaire a été résolu de la façon la plus simple : on ne s'en est pas occupé : solution d'ailleurs très rationnelle dans le cas d'une grotte de petites dimensions » pour la raison que nous venons de dire. « Plus tard, des sortes de consoles, puis des séries de doubleaux d'angle formant trompes exactement empruntés aux monuments construits en briques, amortissent le plan rond sur le plan carré. Ces combinaisons iront en se développant et en s'enrichissant de grottes en grottes pour parvenir à leur maximum d'effet et d'habileté autour du Bouddha de 53 mètres et plus loin vers l'ouest ». L'œil était sans doute accoutumé à les trouver dans les constructions à ciel ouvert, qui les avait empruntées à l'art perse. « Ce sont les Perses qui, faute de bois, obligés de maçonner sans cintres, avaient trouvé le moyen pratique de poser une coupole sur un plan non circulaire. « Une, deux, ou trois pierres placées en encorbellement dans les quatre coins d'un carré ont vite fait de réduire ce dernier à l'octogone ; quant au passage de l'octogone au cercle, les maçons du Gandhâra ne s'embarrassaient pas pour si peu (2) ».

---

(1) *R. A. A.*, III, 2, juin 1926 : Planches XXV.

(2) Citation faite dans l'ouvrage d'un passage de A. Foucher : *L'Art gréco-bouddhique du Gandhâra*, I, p. 123.

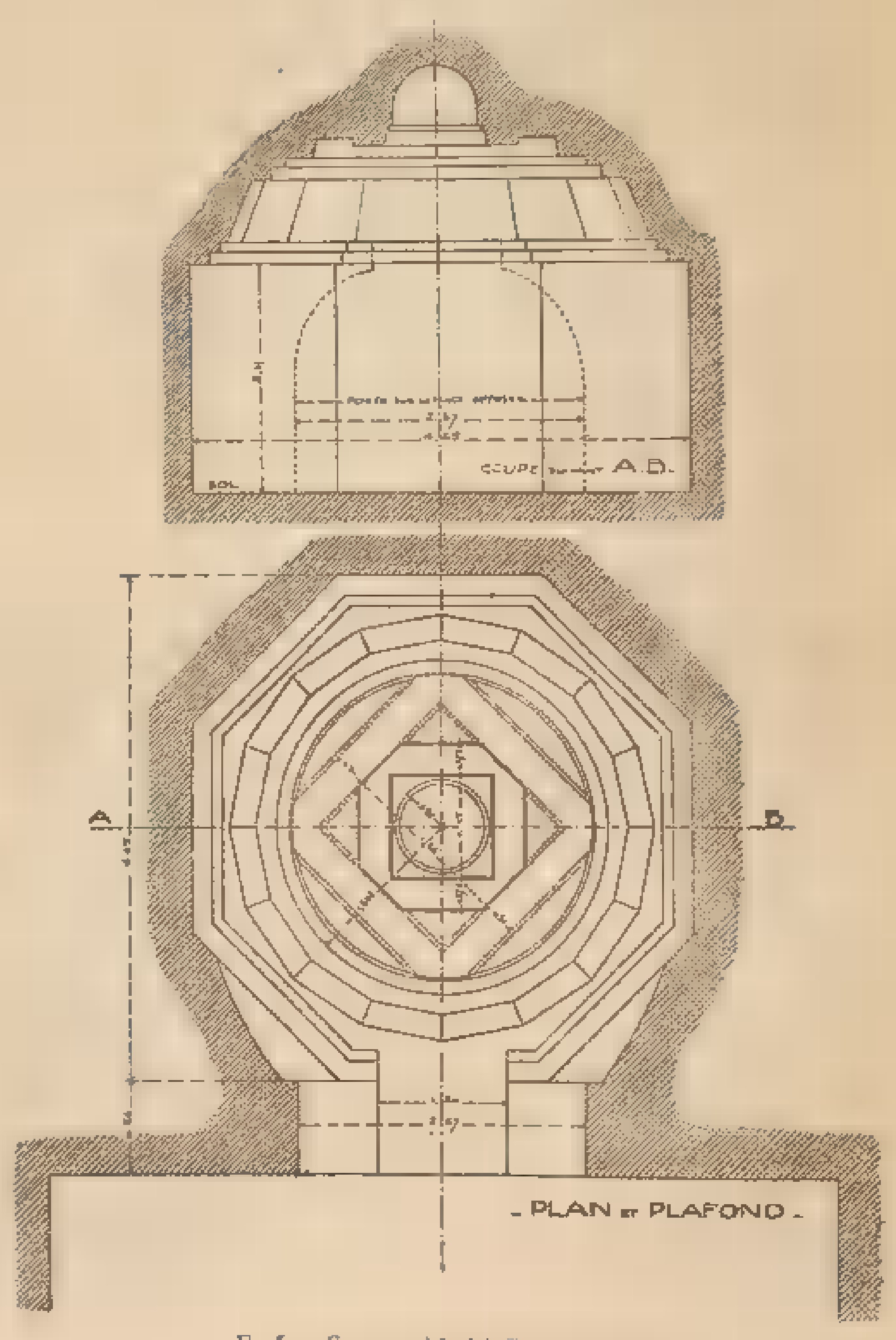


Fig. 5. — Coupe et plafond de la salle octogonale du sanctuaire A (étage supérieur).

M. Hackin fait remarquer que M. von Le Coq a trouvé, même dans le Turkestan, « des doubleaux d'angle peints à cheval sur les arêtes d'un plafond, mais ces représentations accusent une si absolue incompréhension de l'architecture qu'elles imitent en peinture qu'il semble évident que leurs auteurs n'en avaient jamais connu d'exemples originaux ».

Les ouvriers de Bâmiyân ont eu recours aussi, toujours *pour décorer* leurs plafonds, à l'imitation du procédé tout autre qui consiste à réduire la surface du carré en joignant deux côtés consécutifs par une poutre ou une dalle posée obliquement (*durch Ueberecknung*) ; sur les coins du nouveau carré ou losange ainsi obtenu, et qui est de surface moitié moindre, on répète le même procédé, et ainsi de suite jusqu'à obturation complète par un seul bloc de pierre ou de bois. Cette méthode de couverture, ou en tous cas son exacte imitation, n'était pas inconnue au Turkestan ; elle constitue un des traits signalés par M. Strzygowski dans l'article déjà cité, où sont reproduites (Pl. XXIV) deux grottes de Kizyl. C'est une technique de charpentier parfaitement logique, et qui permet de couvrir par exemple une salle de 5 mètres de côté avec des poutres qui n'en mesurent que 3. Mais pourquoi M. Strzygowski y voit-il une méthode apportée par les peuples venus du *nord* ? le bois ne devait pas être si rare dans la grande plaine sibérienne.

Le même procédé est employé dans l'architecture « dravidienne », peut-être avec plus de nécessité, car ici la couverture est entièrement en pierre, et le bloc de pierre ne saurait atteindre une très longue portée. « C'est dans l'Inde, disent nos auteurs, que ce mode de construction fut le plus généralement, le plus normalement, et le plus ingénieusement employé ».

C'est donc peut-être à la fois par le nord et par le sud-est que les ouvriers de Bâmiyân ont connu cette forme de plafond — que nous appellerons *plafond indien* au cours de cet article — à moins qu'ils ne l'aient découverte de leur propre chef, le procédé étant si naturel que tous les enfants s'en sont avisés pour mettre un toit sur leurs châteaux de cartes.

A propos d'une petite grotte ancienne (fig. 19 du livre) dont le plafond semble porté par une combinaison de poutres, M. Godard fait observer que « ces poutres obliquement placées reposent si maladroitement sur leurs pointes qu'il est inutile d'aller chercher plus loin la preuve que cet artifice de construction n'était pas connu des artisans de la région : c'est le premier essai d'une ornementation empruntée à l'art de construire d'une autre partie de l'Asie » (p. 58). Cette conclusion nous paraît un peu téméraire, car toute abstraction faite de l'utilité que pourraient offrir, dans un édifice véritable, des poutres ainsi disposées, on peut considérer que le losange inscrit est peut-être le premier thème qui se présentera à quiconque est chargé de décorer une surface carrée ; pour en affirmer les lignes, s'il s'agit d'un plafond, il sera naturel (quoique imprudent) de leur prêter l'aspect de fausses poutres. Les auteurs continuent : « C'est l'essai naïf d'un décor que nous verrons se perfectionner d'étage en étage dans les grottes de la falaise, jusqu'au-delà du Bouddha de 53 m., où nous trouvons finalement, à plusieurs exemplaires, cette très remar-

quable, absurde et très fidèle imitation d'une charpente en bois » (voir notre planche XXXV). Si les troglodytes de Bâmiyân s'étaient inspirés d'un motif non connu dans le pays, ne l'auraient-ils pas au contraire déformé de plus en plus ?

Quoi qu'il en soit, en dehors du berceau tout simple, la coupole perse et le « plafond indien » qui s'adapte encore plus facilement à une salle carrée sont les deux types de décor architectural employés dans les grottes de Bâmiyân. La salle octogonale du sanctuaire A, étage supérieur, est remarquable parce qu'elle utilise le plafond indien d'une façon assez inopinée : il surmonte en effet une corniche parfaitement circulaire qui était laborieusement amenée par un tronc de pyramide à seize facettes. L'effet n'en est déplaisant ni sur la photographie (planche XXXIV, fig. 1) ni sur le plan (fig. 5) grâce à la parenté de tous ces polygones à huit, seize, et quatre côtés, et au rappel du cercle tout à fait au sommet de la voûte.

La même grotte présente une autre particularité soulignée par M. Godard. Un léger ébrasement des parois a permis d'obtenir une porte moitié plus large qu'un côté de l'octogone, sans que la régularité de l'octogone soit affectée pour l'œil ; elle reste d'ailleurs affirmée par la première corniche, à laquelle les chambranles se raccordent par deux quarts de circonférence.

Le plafond indien, combinaison de fausses poutres enrichie cette fois de fausses cornières, se retrouve dans une grotte carrée voisine du Bouddha de 53 m., mais surmontant ici une fausse charpente pyramidale (pl. XXXV). Les faux chevrons (dont la section forme une moitié d'octogone) sont séparés de deux en deux par des colonnes jumelées, munies de chapiteaux dont l'effet n'est pas heureux parce qu'ils suggèrent une simple superposition au lieu de l'assemblage à tenon et mortaise que de vrais poteaux exigeraient avec une si forte inclinaison. Il semble y avoir là une réminiscence confuse et collective des *chaîtyas* rupestres de l'Inde. Notons une disposition fort peu logique mais qui doit être assez heureuse au point de vue optique malgré la faible hauteur de la grotte (environ 5 m. 50) : sans être parallèles entre eux sur une même paroi, ces faux chevrons convergent vers un sommet idéal beaucoup plus éloigné que ne le font les faces de la pyramide : cet artifice doit faire paraître le couronnement de la voûte plus élevé qu'il ne l'est en réalité.

Voici deux plafonds de formes aberrantes (pl. XXXVI). On dirait qu'ils furent créés par des architectes convaincus bien avant nous de l'absurdité des fausses poutres dans le cœur de la montagne. Mais si ces plafonds échappent en partie à ce reproche, ils n'offrent pas l'agrément de paraître robustes. Celui que nos archéologues déclarent affreux, et qui appartient au vestibule le plus à l'ouest du « sanctuaire B » nous paraît du moins conserver un caractère assez rupestre : on dirait qu'on a cherché maladroitement à styliser les anfractuosités puissantes d'une caverne naturelle, les fissures lentement creusées par les eaux ; le petit plafond indien qui couronne le tout devient assez mesquin par contraste (pl. XXXVI, fig. 2).

Le berceau qui couvre certaines salles rectangulaires n'a pas pour section

un parfait plein-cintre, mais une courbe surhaussée qu'on retrouve dans quelques escaliers (les galeries ont un plafond plat) et dans beaucoup de grottes d'habitation. Les voûtes en berceau ne sont pas décorées à Bâmiyân ; de modestes frises en stuc ornent pauvrement les parois de la grotte reproduite pl. XXXIV, fig. 2 ; on dirait du gothique Louis-Philippe.

Les salles circulaires surmontées de coupoles sont ornées de niches (grand sanctuaire du groupe C, pl. XXXVII, fig. 1) et d'arcatures sans grand intérêt ; dans les dernières grottes, toute la sculpture est en stuc.

En résumé, l'architecture de l'époque bouddhique à Bâmiyân, d'après les témoignages que nous en a laissé la décoration des grottes, offre encore plus que la peinture ce caractère composite, éclectique, international, qui s'explique suffisamment par la situation géographique du lieu saint. Il est regrettable que les éboulements de la falaise nous empêchent à tout jamais de retrouver les balcons, vérandas, porches, etc., soit véritables, soit imités en plein roc, qui ornaient sans doute les façades des sanctuaires, et qui nous eussent permis de reconstituer l'aspect extérieur des édifices. On ne trouve guère à Bâmiyân ces pignons en arc outrepassé, avec faîtage et larmiers, qui demeurèrent traditionnels dans l'Inde pendant de longs siècles et qui au Gandhâra deviennent un motif architectonique indéfiniment répété. Les fresques de Bâmiyân, nous l'avons vu, reproduisent seulement le motif du fronton « brisé » ou tronqué, tout en lignes droites. Les ornements stucqués imitent des arcs surhaussés avec pointe de faîtage, ou plus souvent des arcs trilobés (pl. XXXVII, fig. 2). Ces arcs juxtaposés sont reliés les uns aux autres par une soudure horizontale qui repose sur un petit pilastre. Aussi pourrait-on dire qu'à Bâmiyân l'architecture se ressent plus du voisinage de l'Inde que la peinture, dans laquelle l'influence prépondérante paraît venir de Perse.

***

Les travaux que nous venons de passer en revue font le plus grand honneur à nos archéologues. Il est prodigieux que M. et Mme Godard aient pu en si peu de temps, et malgré toutes sortes de difficultés, relever tant de plans, exécuter les précieuses copies, et prendre les beaux clichés qui illustrent abondamment *les Antiquités Bouddhiques de Bâmiyân*.

Les fouilles qu'ils avaient commencées dans une toute autre région, à Hadda près de Djelallabad, ont été poursuivies pendant toute l'année 1927 par M. Barthoux. Nous publierons prochainement un compte-rendu de ses rapports inédits, et nous reconnaîtrons dans ces belles découvertes les vestiges d'un art purement « gréco-bouddhique », donc moins composite que celui de Bâmiyân, mais singulièrement curieux à beaucoup d'autres égards.

J. B.

LA RÉVÉLATION DES SECRETS DE LA PEINTURE (1)

Par WANG WEI

Dans les voies de la peinture, l'encre de Chine est suprême. Elle révèle l'essence de la nature, et elle en finit la création. Elle peut exprimer un paysage de plusieurs centaines de *li* sur un dessin de quelques pouces ; l'ouest et l'est, le sud et le nord s'étalent devant les yeux dans toute leur beauté ; le printemps et l'été, l'automne et l'hiver naissent sous [illegible] pinceau.

Lorsque tu commences à peindre les étendues aquatiques, tu dois te garder de faire des montagnes qui flottent ; lorsque tu déroules les sentiers, tu ne dois pas faire de chemins qui s'entrecroisent. Pour le pic principal, le mieux est d'affirmer sa hauteur ; vers lui accourent les autres montagnes comme des hôtes. Là où la montagne tourne [et fait une concavité] place la hutte d'un moine, tandis qu'au bord de l'eau tu mettras une habitation commune. A un village ou à une ferme ajoute plusieurs arbres et fais un bosquet ; il faut que les branches enlacent dans leur réseau le corps du bosquet.

Aux roches ajoute de l'eau qui tombera en cascades. Le torrent ne doit pas couler sans ordre : là où on le traverse ce doit être un lieu tranquille et désert ; les passants doivent être rares et cheminer un à un. Le pont de bateaux, mets-le vers le haut de ta peinture ; au contraire la petite barque amarrée du pêcheur se placera en bas, pour ne point gêner.

Parmi des rochers surplombants et des falaises dangereuses, [illegible] est bien de placer un arbre d'une forme bizarre. Là où les montagnes forment une chaîne tu ne dois point représenter de route. La colline éloignée va se confondre avec les nuages et l'horizon du ciel va unir sa lumière à la couleur de l'eau. Là où les montagnes se joignent est l'endroit d'élection pour faire jaillir un torrent ; là où la route s'approche de passages dangereux, attache une passerelle suspendue. Lorsque dans les plaines se trouvent des terrasses ou des édifices à étages, seuls les hauts saules s'harmonisent avec ces constructions ; tandis que dans les temples célèbres au milieu des montagnes il est approprié [de dessiner]

---

(1) Cet opuscule attribué à Wang Wei (VIIIe siècle) a servi de base à la plupart des traités d'esthétique chinois postérieurs. Il est écrit en style rythmé.

Une grotte voisine du Bouddha de 53 mètres. — Plafond « indien » surmontant une charpente pyramidale.

un cryptoméria d'une forme bizarre : celle qui semble épouser le bâtiment ou la tour.

Quand la main s'approche du pinceau et de la pierre à encre, il lui arrive de vagabonder sans but et de s'amuser ; les années et les mois s'en vont vers l'éternité pendant qu'on cherche à tâtons les secrets et les finesses ; l'illumination du beau n'est pas à chercher dans beaucoup de mots ; la bonne doctrine c'est de suivre les règles.

Le haut d'une pagode doit être dans les cieux, mais il est inutile de faire voir le temple lui-même ; c'est comme s'il était là et n'était pas là ; tu peux le placer en haut ou en bas. Les collines couvertes de végétation ou les monticules de terre ne montreront que la partie supérieure d'une habitation ; la maison aux murs de roseaux apparaîtra derrière ces collines par les arêtiers du toit.

La montagne se divise en huit surfaces tandis que la pierre est visible de trois côtés (1).

Evite de faire les groupes de nuages comme l'herbe et les broussailles. La figure humaine ne doit pas dépasser un pouce ; les pins et les thuyas la dépasseront de deux pieds environ.

Lorsque tu peins un paysage, ton esprit doit se trouver sur le bout du pinceau : [tu feras] les montagnes en *tchang* (2), les arbres en *tch'eu*, les chevaux en *ts'ouen*, les hommes en *fen*. Les hommes éloignés n'ont pas d'yeux ; les arbres éloignés n'ont pas de branches ; les montagnes éloignées n'ont pas de pierres ; elles se confondent et sont comme les sourcils [dont on ne distingue pas les poils]. L'eau éloignée n'a pas de vagues, elle est comme les nuages très élevés. C'est là une des révélations.

Les hanches de la montagne se masquent par les nuages, les rochers se masquent par les chutes d'eau, les constructions à plusieurs étages par les arbres, la route par l'homme.

On aperçoit la pierre sous trois faces, la route du commencement jusqu'à la fin, les arbres par leur cime, l'eau par les traces du vent ; ce sont là les principes.

Lorsque tu dessines un paysage, bien que tu puisses représenter des collines douces, il faut qu'il y ait aussi des cimes nettes ; lorsque tu dessines des montagnes serrées et abruptes, elles doivent former une chaine. Dans les rochers tu peux faire une grotte et une falaise comme un mur. Quand tu dessines des pierres qui surplombent, représente des *yen* (blocs de rocher) ; quand tu dessines des collines, donne-leur une forme arrondie. Le chemin qui franchit les montagnes est le lit d'une rivière ; mais lorsqu'une route est encaissée, c'est un défilé, et si deux montagnes enserrent une rivière, ce sont des gorges. Ce qui ressemble à un talus (*fan*) mais avec beaucoup plus d'altitude, c'est une chaine de montagnes (*ling*). Si tu te bases sur ces principes, tu

(1) Comme un cube dont on peut voir deux côtés et le dessus. La montagne est censée présenter au spectateur le sommet d'une pyramide à quatre côtés qu'on peut aussi voir « d'angle ».

(2) Dix pieds. Les autres mesures correspondent respectivement au pied, au pouce et à la ligne.

peux savoir l'aspect d'un paysage. Celui qui regarde un tableau regarde d'abord l'esprit du tableau, ensuite il distingue ses valeurs [*t'sing-tchouo*, « eau pure et eau saturée d'encre »]. Ensuite tu fixeras la dominante [« qui est l'hôte et qui est le maître »].

Quand les montagnes sont placées en rang, s'il y en a trop, c'est du désordre ; s'il n'y en a pas assez, c'est mou ; elles ne doivent être ni trop nombreuses, ni trop rares. Il est nécessaire de distinguer celles qui sont proches de celles qui sont lointaines ; les montagnes lointaines ne peuvent pas se rattacher à celles qui sont proches ; l'eau lointaine ne peut pas se rattacher à l'eau qui est proche. Là où les flancs de la montagne se resserrent, tu peux mettre un temple et ses dépendances ; là où les rives du fleuve sont abruptes, et où il y a plus loin une digue, tu peux dessiner un petit pont. Là où il y a une route, mets des gens qui marchent ; là où il n'y a pas de route, mets des bosquets et des forêts ; là où la rive est interrompue, fais un ancien gué ; là où l'eau disparaît, mets des arbres dans la brume ; là où elle s'élargit, mets des bateaux à voile ; là où la forêt est touffue, dessine une habitation humaine. De vieux arbres se penchent sur les précipices, et leurs racines, coupées çà et là, sont entrelacées de lianes. Les rochers qui surplombent les torrents sont bizarrement marqués par les eaux. En général, quand tu dessines une forêt, les arbres des forêts éloignées sont à un niveau uniforme ; ceux d'une forêt proche se distinguent par leur hauteur et sont [visiblement] serrés les uns contre les autres. Ceux qui ont des feuilles ont des branches à courbes simples ; ceux qui n'ont pas de feuilles ont les branches dures et noueuses. L'écorce des pins est écailleuse ; celle des thuyas est enveloppante. Si l'arbre pousse sur la terre, sa racine est longue et son tronc est droit ; sur des rochers le tronc est tortu et l'arbre est isolé. Les vieux arbres sont noueux et à moitié desséchés. La forêt hivernale a beaucoup de branches [devenues visibles] : elle est triste et calme.

Lorsqu'il pleut on ne peut pas distinguer le ciel de la terre ni l'ouest de l'est. Quand il y a du vent et qu'il ne pleut pas, fais attention à [la représentation] des branches. Quand il pleut sans venter, les branches sont rabaissées et le piéton s'abrite sous son parapluie, le pêcheur sous son manteau de paille. Quand la pluie s'éclaircit, les nuages s'en vont et le ciel est vert ; mais lorsqu'il y a de la brume et de la bruine, le vert de la montagne se trouve rehaussé, et les rayons du soleil sont plus obliques.

Le paysage du matin, c'est quand mille montagnes veulent s'éclairer ; la brume est fine, à peine perceptible ; la lune qui est encore au ciel est estompée, et les couleurs sont un peu gouachées. Dans le paysage du soir, la montagne avale le soleil rouge ; la voile du bateau [mouillé] en eau peu profonde est carguée ; les gens qui marchent sur la route se hâtent et les portes de la maison du pauvre sont déjà à demi-closes.

Le paysage du printemps, c'est quand les brouillards s'étirent, et que la brume lointaine recouvre tout, se répandant comme une étoffe blanche ; les eaux se colorent en indigo, et la couleur des montagnes devient de plus en plus

verte. Le paysage de l'été c'est quand les vieux arbres cachent le ciel ; l'eau verdâtre n'a pas de vagues, la chute d'eau pend, transperçant les nuages ; près de l'eau se dresse un pavillon tranquille. Le paysage d'automne c'est lorsque le ciel a la couleur de l'eau ; la forêt est mélancolique et ses arbres se réunissent (n'étant plus séparés par le feuillage) ; sur l'eau automnale se posent les oies et les grèbes ; dans les roseaux et sur les bancs de sable on voit des oiseaux. Le paysage d'hiver, c'est quand la terre se transforme en neige ; le bûcheron s'avance sous sa charge de bois ; le bateau de pêche est amarré à la rive ; l'eau est peu profonde, et le sable est uni.

Lorsque tu dessines des paysages, tu dois au moins prendre en considération les quatre saisons. On peut intituler un paysage : « la brume qui couvre et le brouillard qui s'étale » ; on peut l'intituler : « la rentrée des nuages dans les montagnes de Tchou », ou : « l'éclaircissement matinal du ciel d'automne » ; ou encore : « près du monument en ruines de la vieille sépulture » ; ou : « la beauté printanière du lac Tong T'ing » ; ou : « la route abandonnée et le voyageur égaré » ; toutes ces expressions, nous les appelons des légendes de tableau.

Les sommets des montagnes ne peuvent se rendre à la même échelle et les cimes des arbres ne peuvent pas se dessiner toutes pareilles. La montagne se sert des arbres comme d'un vêtement, tandis qu'aux arbres la montagne sert de squelette. On ne peut pas dessiner des arbres innombrables ; il est plus important de montrer la beauté des montagnes. Il ne faut pas représenter les montagnes en désordre, car c'est par elles que se révèle l'âme des arbres. Là où toutes ces qualités sont réalisées, je déclare que le paysage est d'une main parfaite.

Traduction de Serge Élisséev.

LA DANSE AU CAMBODGE

... Tout, pour le peuple cambodgien, est prétexte à réjouissances ; il adore les fêtes ; presque toujours la danse en fait partie sous une forme quelconque. Je dis sous une forme quelconque, car nombreuses sont celles qu'elle revêt au Cambodge, depuis la danse du paysan qui se divertit dans une fête jusqu'à celle des danseuses royales qui est certainement l'une des plus belles qui soient. Lorsque l'on parle des danses du Cambodge, on évoque surtout les danses royales. Nous verrons ensuite leur dégénérescence — ou leur évolution, selon la façon dont on envisage la chose — chez les danseuses régionales et dans les troupes théâtrales ambulantes, puis dans le théâtre ykir où tous les rôles sont tenus par des hommes, et enfin, dans les Leng-Trott qui n'ont lieu qu'au nouvel an cambodgien dans la province de Siemreap, à Angkor ; je terminerai par les danses qui accompagnent certains actes de la vie des Cambodgiens.

***

Commençons donc par les danses royales. Elles sont exécutées uniquement par des femmes qui font partie du harem et vivent au palais. Elles n'en sortent pas sans autorisation et aucun homme ne peut pénétrer jusqu'à elles. Seules les femmes, marchandes, amies, parentes, ont accès dans le quartier qui leur est réservé. Toute jeune, la danseuse est offerte au roi par ses parents. Lorsqu'elle est acceptée par son souverain, celui-ci lui remet d'abord une certaine somme, puis elle touche chaque mois une solde minime, qui augmentera au fur et à mesure que ses capacités croîtront et c'est sur cet argent qu'elle doit payer sa nourriture. Elle va rejoindre ensuite les petites filles de son âge, placées sous la direction d'un professeur (toujours une femme, naturellement), et l'apprentissage commence.

Comme, à de rares exceptions près, la danse est synonyme de théâtre, chaque actrice joue un rôle et représente un personnage. Elle tient toujours le même genre de rôle, chaque personnage ayant des mouvements qui lui sont propres, pour exprimer ses sentiments. Il est compréhensible qu'un géant ait des gestes plus brutaux que ceux d'une princesse, que le roi des oiseaux — Garuda — ne s'exprime pas par les mêmes gestes qu'un singe, etc... Aussi,

dès son arrivée au palais, la fillette est examinée par les maîtresses de ballet qui voient quel genre convient le mieux à son physique, et en plus de ses exercices d'assouplissement, elle devra travailler ses personnages. Ainsi, les plus grandes auront des rôles de géants, les plus laides, ceux de personnages masqués et celles dont la figure est bien ronde tiendront de préférence les rôles féminins.

Les exercices ne sont vraiment fatigants que vers l'âge de sept ans, époque où ils deviennent quotidiens. L'un des principaux buts est d'obtenir ce qu'on appelle en anatomie l'hyperextension. Prenons le coude, par exemple, son articulation au lieu d'être en dedans, doit se faire en dehors, suivant un angle obtus ; cette conformation existe d'ailleurs, un peu à l'état naturel, chez beaucoup de femmes et d'enfants asiatiques. Cette hyperextension doit se retrouver pour la main sur le bras et dans le renversement des doigts en arrière. Il en est de même pour l'articulation du genou. L'actrice doit pouvoir exécuter ces mouvements, non seulement séparément, mais simultanément, ce qui est extrêmement difficile. Et cela ne produit pas à la vue une impression désagréable, comme on pourrait le craindre, mais au contraire, la grâce des mouvements, leur lenteur jointe à leur souplesse, leur donne une fluidité presque immatérielle.

Je vais vous citer, à propos de ces exercices, un passage de *Saramani, danseuse khmère*, ouvrage de M. Roland Meyer. L'auteur ayant vécu longtemps parmi les Cambodgiens, connaît à fond son sujet. L'héroïne, une ancienne danseuse, raconte ses débuts dans son art.

« Chaque matin, vêtue d'un sampot et d'une chemisette d'exercice, une rose plantée sur l'oreille et les chevilles serrées dans un gros anneau, je me livrais de tout mon cœur aux caprices de ma maîtresse. Celle-ci, fière de son élève....., me cajolait sans faiblesse, mais quand je ne prêtais pas assez d'attention à ses gestes ou de souplesse à ses enseignements, elle me cinglait avec une cravache de rotin... Tout mon corps était tendu ou ployé, rendu flexible comme une liane ; cela me fatiguait énormément de rester debout sur une jambe légèrement fléchie, l'autre jambe tirée très haut en arrière, les bras levés au-dessus de mon buste cambré, les mains tenant un glaive d'ivoire ou une fleur, les doig s parfois arqués à toucher l'avant-bras de leurs ongles.

« Nous autres *lo hous* khmères, nous ne sommes plus constituées comme les femmes du peuple ; au palais, loin du monde, l'existence que nous avons menée a transformé notre mentalité et fait de notre corps une chose précieuse, fragile et délicate à force de souplesse ; notre énergie s'alimente d'un feu qui n'est pas la force physique, mais bien plutôt une surexcitation, un élan de joie, un accès de folie, de beauté, d'art, de musique, mêlé d'une crainte mystique des génies, les *Kru lo hou*, invisibles tuteurs de tout ce qui touche à leur culte ».

Ce passage nous montre clairement une caractéristique de la mentalité des danseuses : leur grande fierté. Du seul fait d'appartenir au palais, la jeune élève est devenue quelqu'un et, bien que l'étude de la danse consiste en exer-

cices purement physiques, sans aucun apport intellectuel, la jeune fille prend conscience, presque malgré elle, de l'importance de sa mission. Ces danses, qui depuis des générations se sont transmises de plus en plus épurées, pour atteindre à la perfection, sont les seuls restes vivants de l'ancienne splendeur des cours d'Angkor. Mais la danseuse ne raisonne pas ces choses et l'admiration héréditaire du peuple cambodgien pour ses lokhous influe aussi certainement sur sa psychologie.

La danse est soumise à un rituel religieux. Le premier jour de l'apprentissage doit être un jour faste, placé sous la sauvegarde du génie qui préside à la danse. Il est invoqué dans une cérémonie tout à fait intime, avant chaque séance d'exercices.

Les élèves se groupent suivant leurs rôles pour travailler : les princes avec les princes, les géants avec les géants, les suivantes avec les suivantes. Il n'y a ni chant, ni musique, mais toujours la cadence est marquée par le professeur avec une baguette. La maîtresse de ballet fait d'abord seule les mouvements, que le groupe répète ensuite. Lorsqu'elles savent tous les mouvements de leurs rôles, les élèves étudient et répètent séparément avec le chœur, puis toutes ensemble avec le chœur et l'orchestre jusqu'à ce que les professeurs estiment que le spectacle est au point.

Une fois par an, a lieu l'importante cérémonie de salutation aux génies et aux professeurs pour l'essai des masques et des coiffures. C'est cette cérémonie qui consacre danseuses les jeunes élèves et c'est seulement après qu'elles peuvent paraître en public et revêtir les insignes de leur art. A la suite de prières et d'offrandes, un dignitaire — personnifiant le génie de la danse — revêt un masque d'anachorète et place sur la tête de chaque danseuse la coiffure qui lui convient. Dans cette cérémonie, l'importance est donnée à la coiffure, car, au point de vue religieux, c'est la pièce principale du costume, et la danseuse ne doit jamais la mettre, non plus que le masque, sans l'avoir respectueusement saluée. Si la moindre gemme ou le moindre ornement s'en détache, c'est un signe certain de malheur qu'il faut conjurer par des prières et des offrandes, et, bien que les costumes n'appartiennent pas aux danseuses, et soient gardés dans un magasin spécial, elles peuvent, si elles sont malades, réclamer leur coiffure pour prier devant.

Sous le règne précédent, il y avait cinq cents danseuses royales ; ce nombre est réduit aujourd'hui à une centaine environ. La direction absolue du corps de ballet est confiée à la première femme du roi. Un service de danseuses est établi pour tenir compagnie au souverain ; par roulement de vingt, elles se succèdent auprès de lui, pendant un certain nombre d'heures ; elles sont là pour le servir, l'éventer, le distraire par des chants ; mais, si extraordinaire que cela paraisse, jamais elles ne dansent pour lui seul.

Elles habitent dans une grande bâtisse, un petit logement de deux pièces sommairement meublées. Si l'une d'elles devient première danseuse ou favorite du roi, — elle peut être à la fois l'une et l'autre — elle aura droit à une maison particulière et pourra avec ses revenus avoir des servantes. En dehors

des heures de service du roi et des répétitions qui se font maintenant de plus en plus rares, elles peuvent faire ce qui leur plaît.

De ce petit monde féminin, les intrigues et la jalousie ne sont pas bannies; on s'assemble suivant ses sympathies, on médit des absentes, on commente les nouvelles apportées de la ville, on se promène dans les jardins du palais, et c'est dans ce quartier une perpétuelle agitation. Lorsqu'elles sont devenues trop âgées et que leurs membres commencent à perdre leur souplesse, il leur est loisible de quitter le palais. Certaines retournent dans leur village natal ou dans leur famille, mais le plus souvent l'habitude les attache aux lieux où s'est écoulée leur jeunesse et suivant le rang qu'elles ont occupé, elles deviennent maîtresses de ballet, batteuses de mesure, habilleuses ou même domestiques.

A de rares exceptions près, tous les costumes masculins peuvent, avec de légères variantes, se rapporter aux costumes traditionnels du roi. La coiffure est le *mokot*. Elle est semblable à la coiffure de cérémonie du souverain actuel. Un ornement encadre chaque oreille. La danseuse garnit d'un côté sa coiffure de pendeloques de fleurs naturelles, ce qui est d'un effet tout à fait gracieux lorsqu'elle incline la tête. Cette coiffure, comme toutes les coiffures de danseuses, est d'or pour les premiers sujets, de carton ou de cuir doré pour les autres. Une infinité de petits miroirs les décorent, soit p ndants au bout de légers fils, soit fixés à la coiffure même. Des motifs décoratifs, faits de gemmes pour les premiers sujets, tremblent au bout de minuscules ressorts, ce qui rend ces coiffures éblouissantes au moindre mouvement

Comme costume de dessous, l'actrice porte une culotte de toile et un corsage de même tissu. Dessus, elle met une veste très ajustée, cousue sur elle, ainsi que de longues manches ; une épaulette rigide est fixée sur chaque épaule et une collerette complète le haut du costume. Le bas se compose du *sampot*, pièce d'étoffe rectangulaire en soie lamée ou brochée, drapée autour des hanches, de façon à former une sorte de culotte bouffante. Trois pans sont fixés par devant ; le tout est maintenu par une ceinture garnie d'une boucle d'or enrichie de pierreries ; un double baudrier croise sur la poitrine et dans le dos Un stylet de bois, dont elle se servira dans les combats, est passé dans la ceinture ; elle porte des chaînes d'or en sautoir ; sur ses manches, un bracelet composé de cinq anneaux d'or soudés, et cinq autres bracelets rituels complètent avec deux paires de chevillères d'or aux jambes, son ajustement Les costumes sont faits en velours de couleurs vives, ornés de broderies d'or, de perles et de paillettes.

Seuls les dieux, les rois et certains princes portent le mokot. Les princes d'un rang inférieur et certains personnages ont comme coiffure une légère couronne appelée le *panthiereth*, avec un couvre-nuque en perles. Des cheveux longs tombent sur leurs épaules. Les officiers subalternes, les soldats, ont aussi

le panthiereth, mais sans couvre-nuque, et leurs cheveux sont courts. Les actrices représentant des soldats malais ont un turban pour toute coiffure.

Parmi les êtres fantastiques ou terribles, le *yéak* ou géant est l'un des plus fréquemment représentés sur la scène cambodgienne ; les divers yéak se reconnaissent à la couleur de leur masque et aux coiffures qui les surmontent. Le masque des soldats se termine par une imitation de courts cheveux bouclés. Certains, comme Râvana, ont plusieurs faces réparties sur trois hauteurs. Les motifs surmontant ces coiffures sont très variés : têtes d'animaux fantastiques, queues de coq stylisées, etc... Les masques de yéak ont toujours une expression terrible et féroce, d'épais sourcils de forme flamméolée, des dents apparentes et deux crocs relevés jusqu'aux yeux. Il est à remarquer que dans la statuaire d'Angkor, ces mêmes signes caractérisent les asuras ou démons. Le costume du yéak ne diffère du costume ordinaire que par les deux pans latéraux qui se recourbent en arrière et par un médian dans le dos.

Les singes, eux aussi, forment toute une hiérarchie. Leurs masques sont une stylisation de la tête de cet animal ; leur costume, sans épaulettes, est décoré de motifs circulaires simulant le poil. Ils ont une longue queue pendante, et se reconnaissent également à leur coiffure et à la couleur de leur masque.

Parmi les autres rôles masqués, on voit le Garuda, roi des oiseaux ; on trouve la reproduction exacte de ce masque sur les bas-reliefs d'Angkor. La caractéristique du costume consiste dans deux ailes et une queue stylisée.

Ces masques sont de véritables têtes postiches, en carton ou en peau de buffle, emboîtant complètement la tête de l'actrice. Ils sont percés de deux trous pour les yeux au travers desquels on voit à peine ; cet inconvénient, joint à leur poids, les rend très pénibles à porter.

Les *Kenors* sont des êtres fabuleux, mi-hommes, mi-oiseaux, et leur costumes ressemblent à ceux des garudas.

Le mokot des femmes est un peu moins haut que celui des hommes, et il comporte, en outre, un diadème encadrant le visage. Le costume féminin est plus simple que le costume masculin ; il est également composé du sampot, mais formant une longue jupe plissée par devant, ce qui donne l'ampleur nécessaire aux mouvements. Le buste est revêtu d'un maillot de couleur claire et par-dessus, une lourde écharpe passe sur un bras et tombe dans le dos, presque jusqu'aux pieds ; une frange d'or la termine. Cet ajustement est comme le costume masculin en velours brodé d'or, de perles et de paillettes. L'actrice porte de nombreux bijoux : ceintures, pendentifs, ornements d'oreilles, sautoirs allant de l'épaule gauche à la hanche droite, chevillères en or et en pierres précieuses. Elle a des bagues à tous les doigts, et en plus des cinq bracelets dont j'ai parlé, un autre bracelet, semblable à ceux que l'on voit sur les bas-reliefs d'Angkor, orne le haut du bras. L'ensemble des bijoux d'une première danseuse représente une véritable fortune ; ceux des sujets ordinaires, bien que n'étant que d'argent doré, n'en ont pas moins une grande valeur.

Les rôles d'un rang moindre que ceux de princesse portent des coiffures

En haut : Plafond d'une grotte voisine du Bouddha de 35 mètres.
En bas : Plafond du vestibule, groupe B.

plus basses, en forme de cônes tronqués, terminées par divers motifs. Toutes ont de longs cheveux.

Les derniers rôles de suivantes, tenus généralement par les plus jeunes actrices, portent un léger diadème. Toutes ces coiffures ont des motifs encadrant les oreilles. Les actrices représentant les sirènes se distinguent par une queue de poisson, aux écailles brillantes, attachée à leurs reins.

Un Cambodgien, M. Thiounn, ministre du palais, à Pnom Penh, qui prépare un livre sur la danse, y donne divers renseignements sur le prix des bijoux et des costumes. Un mokot d'or vaut aujourd'hui huit cents piastres, c'est-à-dire une dizaine de mille francs. Les bijoux et costumes d'un rôle masculin valent trois mille huit cents piastres, c'est-à-dire quarante à quarante-cinq mille francs.

⁂

Les danses sont données au palais, lors de certaines fêtes cambodgiennes, ou lorsque le roi veut honorer un hôte de passage. Elles ont lieu généralement le soir, dans une salle spéciale, mi-khmère, mi-française, récemment construite et d'un goût équivoque. Le spectacle est gratuit et tous, depuis le roi jusqu'aux derniers de ses sujets, peuvent voir vivre devant eux leurs héros et leurs dieux. Malheureusement, dans la nouvelle salle, la place réservée aux indigènes est tellement restreinte que ceux qui peuvent y assister sont des privilégiés. Il est vrai que, dans certaines occasions, les danses ont lieu dans un endroit où la foule peut être un peu plus nombreuse ; mais il n'en reste pas moins vrai que ces spectacles leur sont de plus en plus limités par le nouvel état de choses.

Bien que la séance ne doive avoir lieu que vers neuf heures du soir, les actrices commencent à s'apprêter dès trois heures de l'après-midi. Leur fard consiste en une couche de blanc uniforme qu'elles se passent sur le visage, les bras, les mains, et les jambes pour les rôles féminins ; les rôles masculins y ajoutent un soupçon de safran. Avec du noir de fumée, elles dessinent les sourcils et du rouge aux lèvres complète le maquillage. Cette blancheur est considérée comme un signe de beauté et le visage s'en trouve affiné. Longtemps avant l'heure, cousue dans son costume, l'actrice est prête.

Imaginons que nous sommes invités par le roi ; nous entrons dans la salle, la scène, placée en contre-bas, en occupe le centre et l'une des extrémités. Un côté entier est réservé au roi, aux dignitaires de la cour et aux Européens. Lorsque nous arrivons, l'orchestre, massé dans un coin de la scène, a préludé depuis de longs instants. Nous y voyons : un *samphon*, tambour placé sur un double pied, et qu'on frappe à la main ; trois *ronéats*, aux claviers de lames inégales, suspendus au-dessus d'une boîte sonore ; on en joue en les frappant de petits maillets. Les lames de l'un sont en bambou, de l'autre en bois dur et celles du troisième, en fer. Ces dernières ont des sonorités plus fraîches et plus grêles, puis, des *kongs*, instruments en forme de fer à cheval, composés

de cymbales de bronze, reliées entre elles par une armature de bois ; le musicien, assis au centre, les frappe de ses maillets. Nous entendons aussi le *sralaï*, ou petite flûte, et les tambours jumeaux que l'on frappe avec un bâton. La musique cambodgienne n'a pas de notation écrite, et les différents thèmes se sont transmis de génération en génération.

La danseuse mime l'action, mais elle ne doit ni parler, ni chanter ; aussi, au palais, vingt-quatre choristes et deux lectrices chantent et déclament la pièce. Les choristes sont aussi batteuses de mesure ; elles scandent au moyen de claquettes de bambou, indiquant le premier temps des mesures de l'orchestre ou du chant et l'aboutissement d'un mouvement de l'actrice, grâce à quoi l'on obtient un remarquable ensemble et on ne peut pas concevoir la musique sans la danse, [redacted] la danse sans la musique. A certains moments, un signe indique sur le livre de la lectrice le passage que l'orchestre doit exécuter et le chœur se tait pour lui faire place. La musique ne se compose pas de morceaux faits spécialement pour une pièce, mais de thèmes répondant à différentes situations. Ils sont donc joués dès qu'interviennent les actes auxquels ils correspondent : thème de la colère, de la lutte, de la promenade, etc... Les pièces du répertoire cambodgien sont tirées du folklore ou du Râmâyana ; actuellement on n'en joue plus que des fragments.

A chaque acte, à chaque sentiment, répond une série de gestes rituels que font aussitôt les danseuses. Ces dernières doivent toujours conserver un aspect hiératique, la personnalité de l'actrice ne se manifestant que dans sa plus ou moins grande souplesse ; tous ses gestes étant rigoureusement définis, elle ne doit, en aucun cas, y changer la moindre chose. Ces mouvements, transmis de génération en génération, sont l'aboutissement des mouvements traditionnels tendant à idéaliser l'expression des sentiments ; il n'en existe aucun document écrit.

Le théâtre cambodgien ne comporte pas de décor ; seuls deux lits de camp meublent la scène qu'une cloison sépare des coulisses ; de chaque côté se trouve une porte : celle de droite sert aux entrées et celle de gauche, aux sorties.

On va jouer ce soir un passage de *Khyang-Sang*, dont je vais vous résumer le début et la fin que nous ne verrons pas en entier, car la soirée n'y suffirait pas.

Un roi avait deux femmes, toutes deux sur le point d'être mères. Un devin ayant prédit à l'une d'elles que son enfant serait roi, l'autre, jalouse, la perdit dans l'esprit de son époux qui la chassa dans la forêt. Elle y mit au monde un fils ayant la forme d'un coquillage, mais pendant l'absence de sa mère, l'enfant paraissait sous sa forme humaine qui était très belle. Sa mère l'ayant ainsi surpris un jour, brisa la coquille dans laquelle il ne put rentrer. Le bruit de sa beauté parvint aux oreilles de la première femme qui essaya vainement de le faire tuer. Lui ayant fait mettre une pierre au cou, elle le jeta dans la mer où il fut recueilli par le roi des Nâga — qui joue un grand rôle dans les légendes cambodgiennes, — il le mit sur un bateau merveilleux qui partit à la dérive. Il fut alors adopté par la veuve d'un roi des géants. Onze

ans passèrent et Khyang Sang trouva un jour des insignes de Ngo, ayant appartenu au mari défunt de sa mère adoptive. Quand on s'en revêtait, cela donnait un aspect hideux, mais douait d'un merveilleux pouvoir. Le prince, que j'appellerai désormais le Ngo, s'en empara et s'envolant à travers les airs, partit à la recherche de sa mère. Il arriva dans le royaume du roi Kamalréach, au moment où celui-ci donnait une grande fête pour le mariage de ses filles. Il avait fait venir tous les princes du voisinage et seule Réachima, la plus jeune, avait refusé de faire un choix parmi eux. C'est à ce moment que commence le spectacle de ce soir.

Le roi Kamalréach apparaît, étincelant, suivi de ses serviteurs et va prendre place sur le lit de camp. Là, assis, il mime ce que chante le chœur. Il a appris qu'un être très laid venait d'arriver dans son royaume, et pour se moquer de sa fille, il ordonne d'aller le chercher et de le présenter comme prétendant. Puis il se retire et ses officiers, marchant en rond, deux par deux, ce qui indique qu'ils font un long chemin, tournent plusieurs fois autour de la scène et rentrent dans la coulisse par la porte de gauche, tandis que le Ngo paraît par celle de droite, avec son masque et sa canne magique. Il prend place aussi sur le lit de camp. Les envoyés du roi paraissent alors et veulent l'emmener ; il s'y refuse, et pour l'entraîner de force, ils font le simulacre de l'attacher, en réalité ils lui mettent dans les mains deux écharpes représentant des câbles ; ils ne peuvent, malgré cela, parvenir à le faire bouger.

Ayant appris le faible du Ngo pour les fleurs, ils parviennent, en lui en présentant, à l'emmener au palais. Là, le roi et la reine, effrayés par son hideux visage, veulent le faire renvoyer. C'est alors que paraît Réachima tenant à la main la guirlande de fleurs qu'elle doit donner à l'époux de son choix. Pensant que peut-être elle l'avait déjà aimé, et croyant voir en lui de grands mérites, elle jette ses fleurs vers le Ngo, en priant les génies de les faire tomber vers lui, s'il est vraiment ce qu'elle suppose. Lorsqu'elle rouvre les yeux, elle le voit danser passionnément avec les fleurs, alors, joyeuse, elle danse avec lui, sous les yeux de ses parents, interdits.

Revenu de sa stupeur, le roi tire son épée et se précipite vers sa fille tremblante qui s'est réfugiée vers le Ngo. Celui-ci empêche Kamalréach d'approcher et la reine, bien que blâmant la conduite de sa fille, essaye de calmer son époux. Enfin, devant la force, le roi cède, mais déshérite sa fille. Le Ngo emmène son épouse chez lui ; il enlève les insignes qui le défiguraient et le prince Khyang Sang apparaît dans toute sa beauté à la princesse charmée.

C'est alors qu'a lieu une scène d'amour délicieuse. M. Louis Laloy, qui a vu les danseuses à Paris, et en a su comprendre la beauté, a fort bien décrit les scènes d'amour. Je ne saurais mieux faire que de vous présenter ce passage d'un de ses articles : « ... Et c'est, entre le prince et la princesse, assis côte à côte, comme des divinités dans un temple, une scène d'amour de la plus pure beauté. Pas de baisers, ni de brutales étreintes ; ils se regardent à peine, ils se sentent plus qu'ils ne se voient et les mains courbées et les bras souples tracent en l'air des caresses plus suaves que toutes les caresses humaines, qui

se répondent, se poursuivent et s'enveloppent, sans s'atteindre jamais ; c'est un enlacement de gestes, un accord de mouvements, un embrasement d'âmes matérialisées et flottantes autour des corps. Nul trouble d'ailleurs sur les blancs et purs visages ; de telles joies sont trop profondes pour se trahir ».

Le seul élément masculin que l'on rencontre dans la troupe du palais est composé de deux bouffons, sans costume spécial ; ils tiennent successivement tous les rôles accessoires et en dégagent le côté comique.

⁂

Nous autres Européens, qui sommes toujours pressés, envisageons le théâtre avec une action rapide et condensée. Il en est tout autrement au Cambodge où la pièce se déroule avec lenteur, un épisode prenant parfois toute une soirée. Le spectateur attend la fin avec patience, n'ayant ni train, ni métro à prendre ; il jouit sans arrière-pensée de la beauté des gestes et de la splendeur des costumes. Le besoin de savoir la fin de l'histoire, que d'ailleurs il connaît presque toujours, ne le tourmente pas, Il savoure le spectacle pour lui-même.

Tous les gestes de la danseuse ont un sens qui se retrouve dans les peintures et dans les bas-reliefs cambodgiens, ce qui fait que même lorsque le chœur est chanté en siamois, les Cambodgiens comprennent. Moi-même qui ne comprenais pas les arguments chantés, je suivais les pièces avec facilité.

Le Cambodgien admire en silence et jamais ne manifeste son admiration ; un enthousiasme bruyant paraîtrait une profanation. A-t-on jamais vu applaudir une cérémonie religieuse ?

Très rares sont les Européens qui m'ont dit avoir admiré les danses sans réserves et, chose curieuse, ce sont ceux qui connaissent le moins le pays et qui sont, par conséquent, moins préparés, qui sont le plus charmés. L'avis général est que les costumes sont bien beaux, mais que lorsqu'on a vu le spectacle un quart d'heure, c'est bien suffisant, car on n'y comprend rien. Il faut bien reconnaître que ceux qui parlent ainsi ne font aucun effort pour essayer de comprendre. Trop de coloniaux croient que ce serait s'abaisser que de s'intéresser à quelque chose d'indigène.

⁂

Abandonnons les danseuses du palais et allons voir ce qui se passe dans les troupes de province. Elles sont composées de jeunes paysannes, dressées généralement par une ancienne danseuse de la cour. Elles donnent des représentations à l'occasion des fêtes à la pagode ou de fêtes particulières ; coupes de cheveux, mariages, etc. Une troupe, à Angkor, danse fréquemment pour les touristes, dans les ruines, à la lueur de torches odorantes. Si elles sont

pauvres, ce qui est le plus fréquent, elles font elles-mêmes leurs costumes, sinon, elles peuvent les commander, au moins en partie, à Phnom-Penh. La danse ne les nourrissant pas, leur vie est semblable à celle des autres Cambodgiennes : elles travaillent et sont parfois mariées et mères de famille. Naturellement, les costumes ne sont pas comparables, en richesse, à ceux du palais ; elles ont peu ou pas de bijoux, mais la même fierté, le même orgueil que chez les danseuses royales les animent et les transfigurent.

Leur répertoire est le même que celui du palais, mais les pitres y tiennent une place plus importante et prolongent parfois exagérément certaines scènes.

Il existe aussi des troupes ambulantes qui vont de ville en village, et même de pays en pays, passant du Cambodge au Siam, ou au Laos. Elles s'installent sur des emplacements qu'elles louent et donnent des représentations payantes. Leurs costumes sont parfois ceux des danseuses traditionnelles, mais le plus souvent, c'est un composé hybride d'éléments cambodgiens, chinois, malais, annamites, européens, etc... Ce n'est que clinquant et mauvais goût. Ces troupes sont mixtes et comprennent généralement autant d'hommes que de femmes. L'orchestre et le chœur existent aussi, mais les acteurs improvisent sur le thème de la pièce les plaisanteries les plus variées et suivant qu'ils sont plus ou moins en verve, ces scènes durent plus ou moins longtemps. Parfois, ils s'adressent directement au spectateur et cherchent à l'attendrir pour que celui-ci lui jette de l'argent en guise d'applaudissements. Il est des soirées où la salle tout entière n'est qu'un éclat de rire ; ils tirent une grande partie de leurs effets comiques des parodies qu'ils font des Malais, des Chinois, des Annamites et même des Européens. Ces scènes sont très observées, parfois d'une grande justesse, et j'avoue pour ma part avoir souvent bien ri à ces spectacles. Si les hommes sont excellents dans les rôles de pitres, les femmes y sont plutôt ridicules, manquant de verve et d'entrain. Elles tiennent d'ailleurs de préférence les rôles sérieux, aussi bien féminins que masculins. Comme on voit rarement des Cambodgiens obèses ou chauves, les crânes lisses et les ventres postiches ont le don d'amuser beaucoup le public. C'est en somme de la grosse farce, et le répertoire est aussi hybride que le costume.

Mais, dans tout cela, que reste-t-il des danses ? Certains mouvements gracieux, transmis par habitude et certaines scènes de plus en plus courtes où se retrouvent les antiques traditions. Peut-on les blâmer ? Il ne faut pas oublier que ce spectacle s'adresse à un public de nationalité mêlée et qu'il faut le retenir par tous les moyens possibles pour que la troupe puisse vivre ; que dans les villes le cinéma est un concurrent redoutable, aussi, est-ce par le rire et la plaisanterie, même d'un goût douteux, qu'on a le plus de prise sur la foule. Un spectacle purement cambodgien n'attirerait pas le public hétéroclite : chinois, malais, annamite, qui vient là précisément pour retrouver ce qui lui rappelle son théâtre national.

⁂

Je vais maintenant parler du théâtre Yké, d'origine malaise. Primitivement, c'était une cérémonie religieuse musulmane, où les fidèles, assis en rond, chantaient des prières, en s'accompagnant de larges tam-tam. Plus tard, les Malais les agrémentèrent de facéties, et c'est sous cette forme qu'ils passèrent au Siam et au Cambodge.

Les troupes Yké sont uniquement composées d'hommes et leur répertoire est infini. Ils jouent tantôt une seule pièce en une séance, tantôt une série de pièces de nationalités différentes, alternant le sérieux et le comique. La troupe comporte une quinzaine d'hommes vêtus du sampot de fête, et d'écharpes dont les pans leur retombent dans le dos ; ils ont des fleurs sur l'oreille et dans les cheveux, des chevillères aux jambes, et certains même sont légèrement poudrés. Avant d'entrer en scène, les Yké saluent le Bouddha, ce spectacle n'ayant rien conservé de musulman. De larges tam-tam plats, qu'ils tiennent devant eux, forment tout l'orchestre ; une bougie de cire d'abeilles, allumée, est fixée auprès, sorte d'invocation au génie de la danse.

Tous en chœur, entonnent un chant, puis l'un d'eux se lève, fait le tour du cercle en dansant et en chantant et revient s'asseoir à sa place. L'un après l'autre, tous en font autant. Les chants sont des improvisations sur des airs connus. Les danses ont beaucoup d'analogie avec les danses rituelles, mais chacun y apporte une note personnelle. Entre temps, certains ont été se préparer dans la coulisse et reviennent attifés selon ce qu'ils vont jouer : soit ne danseuses pour les pièces sérieuses, soit avec des costumes se rapportant aux bouffonneries qu'ils vont exécuter.

⁂

Enfin, il y a encore les Leng-Trott. Ce sont des danses et des chants qui n'ont lieu qu'au nouvel an et dans la province de Siemréap seulement. Des groupes d'une dizaine d'hommes se promènent, s'arrêtent et dansent devant les maisons de ceux qui veulent bien leur donner quelque argent. Comme instruments, ils n'ont que des tambours et de grands bâtons, en haut desquels se trouvent quatre branches réunies par des fils, à l'intersection desquels pend un grelot, et dont ils scandent leur mélopée. Leurs chants sont fort jolis. Deux d'entre eux, masqués, simulent une chasse en poursuivant un troisième qui court à califourchon sur un bâton terminé par une tête de cerf.

Ces danses ont certainement une origine très lointaine ; ce qui peut renforcer cette opinion, c'est qu'elles sont exécutées non par des gens du pays, mais par des Cambodgiens venus d'une région où se trouvent encore des tribus aborigènes.

Les chants alternés entre jeunes gens et jeunes filles peuvent encore se rattacher à la danse. Les jeunes gens d'un côté, les jeunes filles de l'autre,

improvisent des chants, en se jetant une écharpe roulée. Si la personne visée la laisse tomber, elle doit sortir du rang et danser entre les deux camps.

Dans la cérémonie du mariage cambodgien, ont également lieu deux danses, non de réjouissances, mais qui font partie du cérémonial. La première s'exécute devant la porte de la pièce où est enfermée la fiancée, et a pour but de la faire sortir. Le danseur, sans costume spécial, accompagne lui-même sa danse d'un chant qu'il improvise. Cette scène n'est pas sans analogie avec ce que l'on peut voir dans l'opéra comique du *Roi d'Ys*. On se trouve probablement en face d'une très ancienne coutume qui n'est pas seulement propre à l'Asie.

L'autre danse, plus particulière, s'exécute en présence des mariés agenouillés devant des coupes d'offrandes. Les accessoires du danseur sont un sabre et une écharpe. Aucun des Cambodgiens que j'ai interrogés à ce sujet n'a pu m'en donner la signification. Ils ont toujours vu faire cela, c'est tout ce qu'ils savent.

Les préliminaires de séances de boxe cambodgienne sont aussi de véritables danses, dont les mouvements sont exécutés en partie les jambes pliées.

Toutes ces danses, où se retrouvent toujours des mouvements de bras semblables à ceux des danses classiques, présentent des analogies avec les danses de Samoa qu'on a pu voir dans le film de *Moana*. Peut-être la plupart sont-elles des survivances de civilisations antérieures à l'immigration hindoue.

⁂

Je terminerai par un rapide historique de la danse cambodgienne. Voici très longtemps qu'elle est en honneur. Déjà, en 873, une inscription khmère mentionne le don de quatre danseuses fait à Çiva, et beaucoup d'autres inscriptions en signalent aussi. Sur les anciens monuments les *apsarás* sont sculptées par milliers, et on peut affirmer que les danses sacrées avaient une grande importance à cette époque. Les bas-reliefs d'Angkor nous montrent, obsédant, le geste d'offrande, avec ou sans fleur dans les doigts, geste qui revient constamment dans tous les mouvements des danseuses modernes. Le grand salut, si beau qu'il est digne d'être adressé à des dieux, se rencontre aussi sur les bas-reliefs, ainsi qu'un certain nombre d'autres gestes.

L'origine de ces danses est hindoue, ce qui n'a rien d'étonnant, le Cambodge ayant été en rapports avec l'Inde qui a d'ailleurs également transmis ces danses à Java, à Sumatra et à la presqu'île de Malacca. Ces pays les ont modifiées selon leur tempérament, mais un même esprit les caractérise, un même air de famille marque leur commune origine.

La parure des danseuses d'Angkor se rapproche de certaines parures hindoues de la même époque, mais diffère presque entièrement de celle de la moderne actrice khmère.

Quand les Siamois se révoltèrent contre les Khmèrs, ils prirent leur civi-

lisation et adoptèrent leurs danses. Ils en firent traduire le répertoire en leur langue et conservèrent ainsi les traditions : plus tard, lorsque les rois khmèrs voulurent reprendre leurs spectacles de danses, ils durent faire venir du Siam des maîtresses de ballet. Aujourd'hui encore, bien des légendes khmères passées au Siam et qui en sont revenues n'ont pas été retraduites en cambodgien.

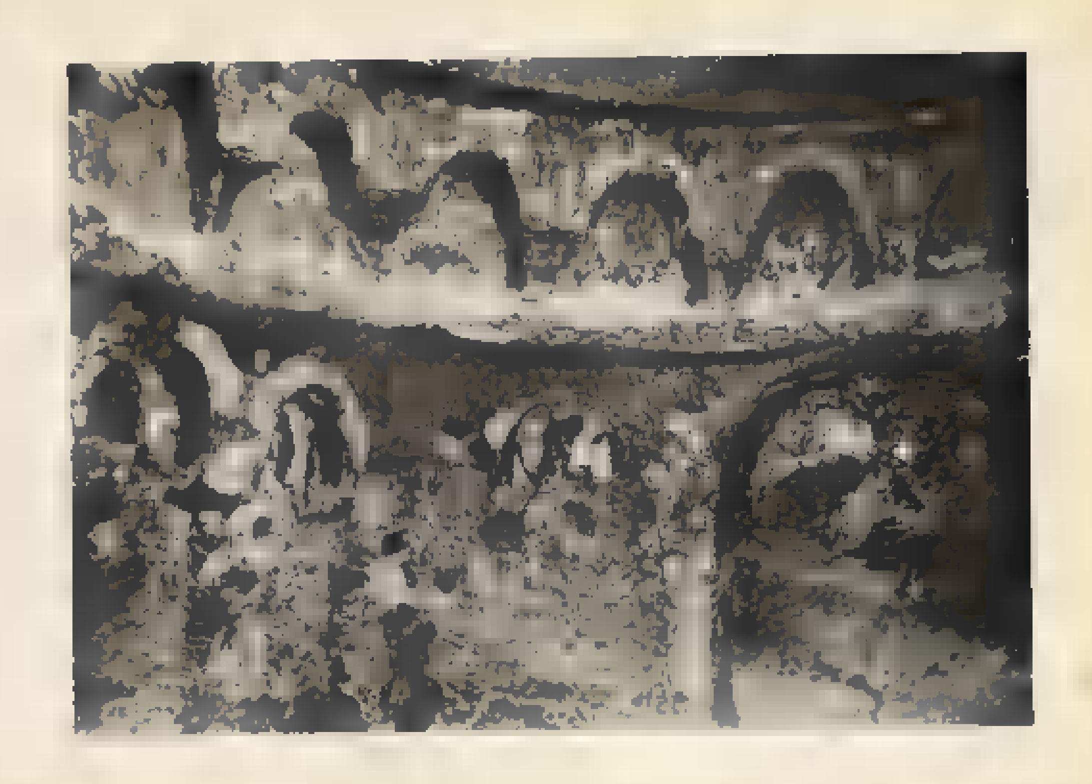
⁂

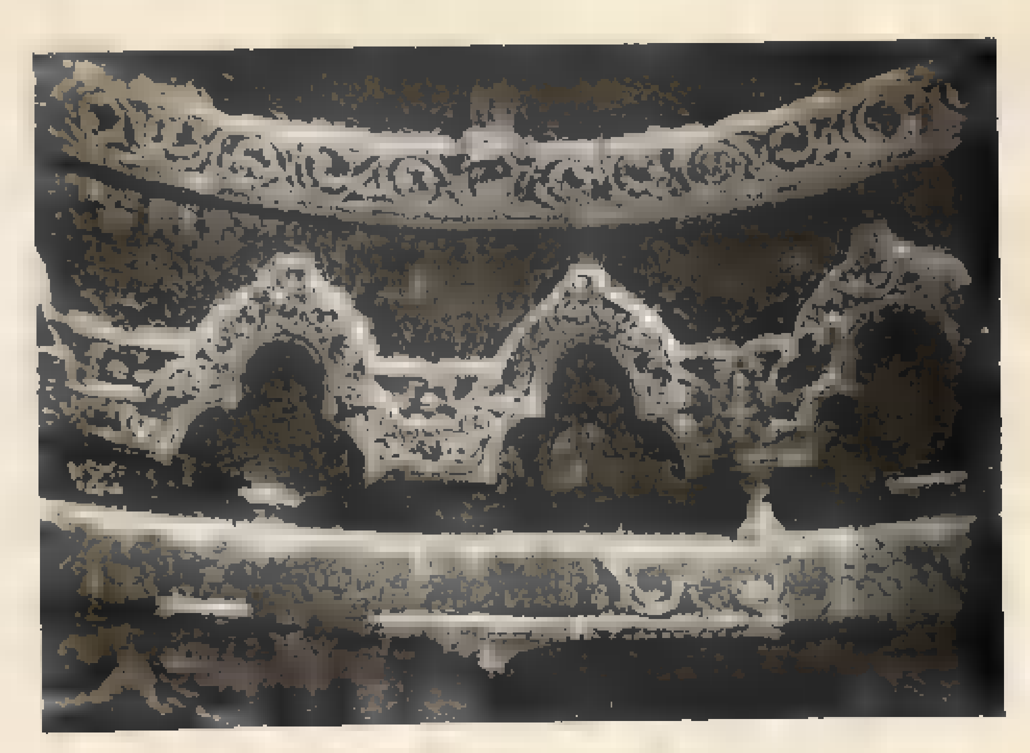
Les danses formaient un ensemble d'une haute tenue, unissant une esthétique parfaite à une haute spiritualité. Malheureusement, elles dégénèrent rapidement et on peut prévoir le jour trop proche, hélas ! où tout ce qui a fait leur valeur et leur noblesse n'existera plus. Un laisser-aller contre lequel personne ne lutte, des innovations qui n'ont rien de cambodgien et tendent à transformer les danses en un spectacle de music-hall, tout contribue à cette décadence. Et ce qu'il y a de terrible, c'est que le Cambodgien a tendance à croire que tout ce que nous lui apportons vaut mieux que ce qu'il a, et je me demande s'il se rend bien compte de l'abaissement de sa chorégraphie.

Je crains que le vœu de Pierre Loti, formulé dans *Les Pèlerins d'Angkor*, en 1900 : « Puisse la France, protectrice de ce pays, savoir que le ballet des rois de Phnom-Penh est un legs sacré, une merveille archaïque à ne pas détruire », n'ait été qu'un vœu stérile. Les danses se vulgarisent de telle façon que l'espoir n'est presque plus permis. Les actrices adoptent maintenant dans certaines séances le genre Yké, c'est-à-dire qu'elles s'affublent de lunettes, barbes postiches, oripeaux et accessoires les plus déplorables. Peut-on voir quelque chose de plus navrant ?

Addenda. — C'est avec joie que je viens de constater à mon retour au Cambodge que cette conclusion pessimiste, justifiée par l'état de choses existant alors, était prématurée. A notre époque de prosaïsme utilitaire, on ne croit plus guère aux miracles, et cependant un miracle se produit. M. Groslier, le Directeur des Arts cambodgiens, grand ami du pays khmèr, n'a pas voulu laisser disparaître les danseuses. Il a entrepris de fixer les traditions par une abondante documentation et avec l'assentiment de S. M. Sisowath et l'aide du protectorat, de réorganiser les danses. La cause est en bonnes mains et on peut d'ores et déjà dire qu'elle est gagnée.

S. Marchal.





En haut : Sanctuaire du groupe C : salle ronde ornée de niches.
En bas : Coupole ornée d'arcatures.

LE CULTE DU BOIS

Quel amour et quelle variété dans l'emploi de la plus vivante des matières, — bien qu'il faille, pour lui donner la durée de sa forme et obtenir son immobilité, la dessécher longuement d'abord, minéraliser sa sève, et tuer toute la vie aqueuse de ses cellules. — Toute bâtisse est un organisme complet, pas très loin des formes de la forêt qui, tout entière, s'est donnée pour lui.

Les gros poteaux majeurs soutiennent à eux seuls le toit immense et triomphal, laissant entre eux des vides que des lames minces combleront aisément. On sent que les troncs dont ils sont faits annonçaient déjà cette forme parfaite, cylindro-conique à peine, pour que le fût accentue la fuite ascendante... Ils sont parfaitement ronds, parfaitement polis, sonores de dureté pleine, et, malgré le prix de leurs essences, rehaussés de matières plus précieuses : de laque noire ou rouge, d'or vieilli, dépoli ; armés de fleurons de bronze qui engaine le bulbe, empêche l'éclatement du pied sous la charge, forme liaison entre le soubassement circulaire et eux-mêmes. Puis, quand ils vont mêler leur cou sans tête aux charpentes, il se fait une intrication heureuse de tenons, de clés et de mortaises, dont les chanfreins sont accusés de blanc.

Les poteaux extérieurs sont rouges ou noirs, ceux du plus profond sanctuaire dorés d'un vermeil sans éclat, d'une grande douceur et d'une grande richesse ; et ils enfoncent, à l'entour de la statue de bois noircie d'encens ou d'hommages, leur colonnade recueillie ; ils supportent, sans intermédiaire, la ligne horizontale et basse du plafond compartimenté.

Aux pieds, les nattes de bois souple : le bambou, devenu élastique, épais, frais à la marche, et mettant un onduleux dans les petits pas hâtifs et traînards de tout le peuple. Tout s'assourdit sur ces matelas jaune clair brodés de noir. Et l'on passe avec un autre plaisir à ces planchers lamés de bandes souples, serrées et libres comme des anches, et vibrantes, et bruissantes comme elles, dont jouent les orteils qui les font plier avec de petits cris... Un poète, ici, a comparé ce bruissement au chant du rossignol... Et chaque parvis a le sien, et telle de ces musiques est célèbre au-dessus des autres...

Les murs n'en sont pas, mais seulement feuilles tendues entre les troncs, dont les nervures, très fines et très droites, seraient ce réseau quadrillé de petites baguettes ; et la lumière est dispensée avec beaucoup de calme, et moins de franchise, d'indécence et de brutalité que sous le jour du verre, par ce papier si végétal lui-même...

Parfois un poteau se détache entre tous les autres, non plus dans une colonnade, mais bien isolé, et c'est le Tronc lui-même, primitif et tordu comme

lorsqu'il cherchait le soleil à travers tous les espaces de la forêt, en lançant des branches dont on voit encore toutes les attaches. Il est seulement poli, vernissé et nul rabot n'a touché sa forme vive, pour laquelle, d'ailleurs, il a été choisi.

De même ces pierres, choisies aussi pour leurs cassures, leurs brèches, leurs clivages natifs, — ou bien habilement et pieusement artificiels, — et qui, sur une seule face dressée, ou non, portent des caractères. Nul doute qu'ils ne viennent de la stèle chinoise, qui vient de la tablette. Mais ici, le culte de la forme, cette piété réalistique, a primé le culte de la tradition et l'observance des proportions anciennes. Il en résulte cet inattendu retour à un mégalithisme hors de cause. Mais, comme en ethnographie, les comparaisons de formes « naturelles » sont trompeuses.

Les sortes les plus diverses : bois sculpté, bois dressé, bois damasquiné de ferrures, bois natté, bois intriqué, bois « de rêve » décorant un panneau vide de sa teinte douce, grise ou beige, et de ses propres vides qui suivent le hasard de ses fibres, et du propre paysage qu'il dessine, sorti du rythme de sa croissance. Bois d'échafaudage, même, qui n'est pas sans un décor discret. Certes les planches sont planies à peine, et non rabotées, mais, dans cette enveloppe précaire d'une maison qui se refait, la porte dessine à son fronton la parfaite indication du *torii*.

Tout ceci recouvert : comme un arbre de son écorce, un prêtre de sa chape, des admirables toits feutrés, souples, et d'une perfection méticuleuse. La charpente en est faite de lattes fines, qui déjà posent, comme le squelette d'un poisson aux multiples arêtes, tout le dessin et toute la destination du couvercle. Là-dessus vient s'attacher, se mouler, en arrondissant les contours, en donnant un galbe souple et puissant à des formes sèches, — ce manteau lourd de beauté, léger de poids, fait de tant de fibres, de tant de lames, d'un feutrage si dense, d'un soyeux si plaisant... Mais l'incroyable n'est pas dans sa courbe, dans sa souplesse, mais dans le fini même, la dureté aiguë, impeccable, de ses lignes, de ses angles, de sa coupe, qu'on dirait faite à l'instant par un sabre effilé dans un liège de grain serré... Toitures sans accroc, brun tabac, au fini stupéfiant, sans une coulure ni une bavure, aux lèvres coupantes, nettes, d'une matière ductile, cuir ou drap.

Ceci est le faîte. Mais n'oublions pas que soudain, à contourner le Temple avec ses multiples terrasses, n'oublions pas que le Bois a son rôle souterrain, invisible, Atlantique : celui de soutenir, en porte à faux, souvent, tout le poids du Temple, des fidèles et du dieu qui s'accrochent au versant de la colline ; et que telle esplanade, qu'on croyait posée à deux pieds du sol minéral, se tient en l'air de toute la pente qui fuit sur elle, et qu'elle rejoint dans un gouffre vertigineux par un énorme charpentage, forêt massive et quadrangulaire qu'on découvre tout d'un coup, lorsque, déjà loin et plus bas que le Temple, on se détourne afin de l'admirer encore.

Janvier 1910.

Victor SEGALEN.

NOTES SUR LA MUSIQUE JAPONAISE [1]

La musique japonaise, dit-on, est simple, modeste, homophone. Mais le Japonais qui, comme je l'ai dit, connaît la valeur du silence et tend vers l'harmonie bien balancée de l'ensemble n'a pas besoin des puissantes harmonies de Wagner ni de l'orchestre dynamique d'un Richard Strauss. D'autre part la musique symphonique qui n'est pas en même temps une forme visible, plastique, lui est trop abstraite. Cependant la musique n'est pas, chez le Japonais, esclave de la poésie, ni dominée par les autres arts. C'est plutôt leur rythme. Et quel rythme! Qui n'a pas entendu ces triolets, ces quintolets, haletants et entrecoupés de syncopes, peut difficilement se figurer les vibrations profondes de cette étrange musique. Mais abordons le terrain d'une manière un peu plus concrète. Nous n'avons, disons-le tout de suite, que des drames musicaux au Japon. Les drames étant des rites religieux, la musique est leur langage divin. C'est la vie de l'âme qui s'introduit dans toutes les activités de l'homme. Mais gardons-nous de nous imaginer cette musique comme un chant angélique et doucereux, ou comme la grave polyphonie d'un Bach ou d'un Haendel.

Le *gagaku* (la musique la plus ancienne et que nous considérerons d'abord) est de provenance chinoise antique. On ne l'entend plus en Chine et elle n'est exécutée que rarement au palais impérial et en quelques autres occasions. C'est une musique religieuse à plusieurs instruments : le *shô* instrument à vent semblable à une flûte de Pan. Dix-sept petites flûtes de longueurs différentes sont rangées autour d'une petite boîte laquée. On introduit l'air par la bouche dans cette boîte et en bouchant l'ouverture (chaque flûte n'en a qu'une) de la flûte qui doit émettre le son. En bouchant trois, quatre ou plus de trous, on peut produire un accord : par exemple, la, si, ré, mi. Cet accord rarement parfait donne à l'ensemble un caractère moderne qui est encore rehaussé par les sons aigus et lúgubres semblables aux sifflements chromatiques du vent, produits par une autre petite flûte à neuf trous nommée *sh chur'ki*. Le son de cet orchestre pénétrant sérieux, interrompu par les coups syncopés des « shaku-byoshi » en bois, les tambours et les gongs nous fait penser à une époque lointaine de toute puissante sévérité religieuse et de concentration extrême. En même temps, ce qui est souvent le cas en écoutant la musique japonaise, nous pensons à Claude Debussy et à ses passages d'étranges harmonies.

(1) Extrait de *La culture japonaise et l'art musical*, conférence donnée à l'A.F.A.O., le 13 Novembre 1926.

L'orchestre des temples et celui qui accompagne les danses anciennes *bugaku* et la danse religieuse de *kagura* sont à peu près du même genre. Par contre la partie musicale des drames de *Nô* que je viens de décrire est bien différente. En l'écoutant nous pensons involontairement aux exemples, peu nombreux du reste, que nous possédons des tragédies grecques. La récitation nous hypnotise comme les soupirs des vagues. Elle est grave et tranquille et n'a rien de grotesque malgré que le son monotone de la psalmodie déclamée soit souvent entrecoupé des cris brefs et un peu rauques de l'un des joueurs de tambour, *tsuzumi*. Il y a deux *tsuzumi*, le petit « *kotsuzumi* » et le grand puis le tambour *utataiko* et enfin la flûte japonaise, *fue*, un peu langoureuse qui orne le tout de passages assez précipités. Quel style, quelle concentration, quelle exactitude dans l'exécution des rythmes et des intonations ! Dès leur jeune âge les descendants des grandes familles de daimios et samurai s'exercent dans l'art de chanter les *nô* et les *utai* (la partie vocale du *nô* exécutée hors du théâtre) et de reproduire le son d'une manière qui nous paraît analogue à celle d'un ventriloque, la gorge serrée, en donnant une expression dramatique à ces mots pris dans les vieilles légendes et en les ornant de demis-tons et de quarts de tons. Quoique la façon de déclamer et de chanter la mélodie soit apprise par cœur et soit transmise par la tradition directement d'une génération à l'autre, on la note en écrivant à côté des caractères chinois du texte d'autres signes chinois qui signifient par exemple : *naka* le milieu, son central ; ou encore : *kudari*, descendre à peu près une quinte plus bas que le premier ; *nobori*, monter, etc... et aussi d'autres signes qui indiquent l'expression et la dynamique. Tout cela est plus ou moins vague mais empêche cependant l'improvisation libre qui n'existe pas au Japon. C'est la tradition qui guide les chanteurs.

Passons à un autre genre de musique. Il s'agit du chant solo des poèmes chevaleresques accompagnés par la *biwa*, un instrument à cordes un peu semblable à notre mandoline. On joue en frappant les quatre cordes avec un grand plectrum de bois. C'est merveilleux comme rythme et très impressionnant par le son nasal. Les chants, les plus anciens ressemblent un peu à la mélodéclamation du *nô* ou du *utai*, mais les plus récents, ceux qui par exemple datent des guerres sino ou russo-japonaises, peuvent être comparés aux chants petit-russiens ou polonais.

La musique la plus intéressante à notre avis, c'est la musique de chambre qui est l'âme du « home » japonais et dont les deux principaux instruments sont le *koto* et le *shakuhachi*. Je ne peux pas vous narrer ici la longue histoire de ces instruments. Les lecteurs spécialement intéressés peuvent trouver des données précises dans les livres, par exemple dans Piggot (1), qui est bien illustré, fourni d'exemples et qui nous donne des détails très exacts sur la musique au Japon. Il ne faut tout de même pas se fier trop à la tendance de ce livre qui manque de la compréhension intime de la beauté de l'art des sons au Nippon et commet quelques erreurs en rapprochant trop l'échelle du

(1) *Music and Musical instruments in Japan*, by Francis Piggot. London 1901.

mode japonais de nos gammes majeures et mineures. Le *koto* donc est de vieille origine chinoise, il ne se trouve plus en Chine et a évolué au Japon d'un *ichigenkin* a une corde jusqu'au *koto* moderne à treize cordes qui est peut-être l'instrument le plus japonais et qui joue là-bas un rôle à peu près aussi important que le piano chez nous. C'est une caisse de bois longue de presque deux mètres, et large de 0 m. 30, vide à l'intérieur, sur laquelle treize cordes de soie tordues et cirées sont fixées, également tendues et accordées par de petits chevalets en ivoire. On joue du *koto* avec trois ongles d'ivoire fixés sur le pouce, l'index et le majeur de la main droite. On peut exécuter facilement sur le *koto* des passages animés, des trémolos et autres figures techniques. Son ton est extraordinairement expressif et profond. La plus fréquente manière d'accorder le *koto* est le *h rajoshi* qui n'est autre que le mode pentatonique chinois altéré. En pressant avec la main gauche les cordes de l'autre côté des chevalets on peut exécuter les notes qui manquent, do et fa, et de cette façon reproduire la gamme du mode dorique, à partir du ré. Les autres façons d'accorder le *koto*, comme par exemple le *kumoi* (mode nuageux) sont de simples transpositions du même mode.

Tandis que le *koto* est l'instrument de la femme japonaise, le *shakuhachi*, grande flûte de bambou, est l'instrument de l'homme. Vous pouvez vous imaginer facilement que notre flirt banal peut être remplacé au Japon par une causerie d'amour des plus raffinées qui ne s'abaisse pas aux paroles mais qui forme un duo dont la beauté peut être appréciée par chaque Européen. Le *shakuhachi* dont le nom signifie flûte longue de un shaku et huit sun (un pied huit pouces), possède cinq trous et peut produire facilement cinq tons naturels ainsi que leurs répétitions une et même deux octaves plus haut. Les tons intermédiaires (mêmes chromatiques) peuvent être reproduits en bouchant à moitié les trous et en déplaçant la bouche. Le son de cette flûte ressemble à celui du chalumeau mais rappelle en même temps la voix de l'homme douée d'une expression poignante; i est d'une mélancolique beauté.

Pour enrichir la musique de chambre on ajoute à ce duo un *koto* qui, de même que celui que fut construit par l célèbre compositeur Miyagi, possède dix-sept cordes. Miyagi est l'auteur d'une grande quantité de pièces de musique pour *koto*, *shakuhachi*, qui bien que purement japonaises sont pour un Européen pleines du plus grand charme. On pourrait les comparer aux compositions de Couperin ou de Rameau exécutées sur le clavecin et combinées au son romantique et langoureux de cette flûte de bambou, douce et triste.

Les « Echos du printemps » (*Haru no Otozure*) et les « Voix de l'automne » (*Aki no shirabe*) ainsi que « La chute d'eau » (*Tani no Suisha*) et « La danse des fleurs fanées » (*Ochibana odori*) de Miyagi sont des merveilles qu'on voudrait entendre à plusieurs reprises. Miyagi avec son ami Yoshida, le flûtiste, ont avec grand succès donné des concerts en Amérique. La Compagnie des phonograp es « Nipponophone » a fixé ces compositions remarquables sur des disques très intéressants pour nous.

Il existe encore un instrument de musique de chambre japonaise, c'est

le *shamisen* ou luth à trois cordes, semblable à la *nabla* égyptienne et arabe, caractérisé par un son nasal et sa possibilité de reproduire des rythmes entrecoupés et animés. Le *shamisen* joue un très grand rôle dans l'exécution des petits *kouta* ou récitations de courtes poésies. De même dans les danses de geisha dans l'accompagnement du drame populaire *kaburi* et enfin dans le *naganta* ; ce dernier avec ses variations *kiyomoto, gidayu, tokiwasu* et autres est une forme de musique très en vogue maintenant (Radio-concert, etc.). C'est un grand orchestre composé du *shamisen*, de petites flûtes, ainsi que des *kokyû* (genre de violon japonais) et d'autres encore qui, avec ses rythmes espiègles et légers, accompagne le chœur composé de femmes et d'hommes qui récitent et chantonnent de vieilles légendes religieuses et héroïques déjà représentées dans les *nô*, mais qui ici se montrent sous une forme plus adaptée au goût du public japonais.

Pour résumer ce que je viens de dire sur la musique, nous constatons qu'elle n'est au Japon qu'une partie des autres arts, inséparable d'eux, et étroitement liée à la vie et au travail de chaque jour. Etant simple, elle est en même temps compliquée, et quoique apprise par cœur par tradition orale elle est exécutée d'une manière très précise. Malgré le rythme 2/4 et 4/4 qui prédomine, les subdivisions des mesures sont extrêmement élaborées et complexes. Elle est presque homophone, quoiqu'on y rencontre bon nombre d'*imitations* et de contrepoints étranges. Enfin la musique japonaise n'est pas uniforme. Ce n'est pas *une* musique ; il y en a beaucoup d'espèces différentes : 1° le *gagaku* et le vieil orchestre des temples ; 2° le chœur et l'orchestre des *nô* et du *utai* ; 3° les chants héroïques accompagnés par la *biwa* ; 4° la musique de chambre : *koto* solo, *shakuhachi*, le duo de ces deux instruments, ou enfin des trios ou quatuors de *koto*, flûtes de bambou et *shamisen* ; 5° les *ko-uta* et d'autres petites chansons accompagnées du *shamisen* ; 6° l'orchestre du drame *kaburi* ; 7° les danses de *geishas* et le ballet populaire ; 8° le *naganta*, le *gidayu*, le *tokiwasu* et d'autres formes analogues de chants orchestrés pour des *shamisen*; 9° les chants merveilleux, tristes, ou parfois très animés des villageois, paysans et pêcheurs, trésors qui peuvent inspirer des générations entières ; 10° la musique moderne réellement japonaise, continuation logique de l'art ancien et inspirée par lui, la musique de chambre actuelle de Miyagi ou de Yoshida ; 11° enfin la musique moderne imitant plus ou moins directement la musique européenne. Il y a une académie de type allemand à Tôkyô et beaucoup d'autres écoles. Presque chaque jeune fille bourgeoise joue du piano, et chaque étudiant du violon et de la mandoline. Il y a aussi des compositeurs très instruits qui ont eu l'idée heureuse d'accompagner de belles mélodies japonaises d'accords parfaits de tonique et de dominante majeurs et mineurs ou qui écrivent des symphonies à la Richard Strauss. Il n'y a du reste rien de mauvais dans tout cela ; ce sont des essais, une éducation peut-être très nécessaire qui donnera sans doute de bons résultats dans l'avenir.

Stephan Lubienski.

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque, dans les comptes rendus, désigne un membre de l'Association Française des Amis de l'Orient ; le numéro d'inscription précédant le titre indique que l'ouvrage fait partie de la bibliothèque de cette Association.

■ Jean Buhot, Secrétaire-adjoint de l'A.F.A.O., est le rédacteur des comptes rendus non signés.

832. — J. Goulven. *Les Mellahs de Rabat-Salé*, préface de M. G. Hardy, Dessins de Hainaut. Couverture de Jabin. Un vol. in-8°, 163 pp., XXXII pl. — Geuthner, 1927.

Comme toute observation de milieu social fermé, l'étude — au point de vue ethnographique, sociologique, religieux et linguistique — des communautés juives, présente un grand intérêt. M. Goulven, reprenant une enquête commencée avant la guerre, nous décrit les *Mellahs*, les quartiers juifs de Rabat et de Salé. L'ouvrage bien présenté, avec de très belles planches, est facile et agréable à lire. Les principaux points intéressants : naissance et circoncision, mariage, rites funèbres, jours saints et grandes fêtes, culte des saints, organisation de la communauté et rôle des rabbins, activité commerciale, relations avec les musulmans ; d'autres plus menus : la question du vêtement par exemple, sont exposés d'une façon claire et satisfaisante. Une bibliographie assez abondante termine l'ouvrage.

Toutefois, il faut dire que, si ce livre n'a pas les défauts d'un travail de pure érudition, il n'en a peut-être pas non plus toutes les qualités. D'abord il est presque uniquement descriptif : l'auteur présente — d'une façon souvent heureuse — les faits qu'il a eu sous les yeux ; il ne cherche ni à les expliquer, ni à les comparer avec d'autres faits analogues, dans d'autres parties du monde juif. Est-ce un hasard ? il ne me semble pas avoir vu mentionnée dans la bibliographie la *Jewish Encyclopedia* ? D'autre part, bien des questions sont traitées sommairement : le culte des saints, par exemple, ou les superstitions populaires ; d'autres ne sont pour ainsi dire pas touchées : la question linguistique en particulier. Notons à ce propos que les transcriptions de mots arabes ou hébreux sont souvent mauvaises ou insuffisantes. Malgré ces critiques de détail, ce livre est une bonne vue d'ensemble, et sera indispensable à qui reprendra le problème.

J. Cantineau.

846. — R. de Brimont. *L'Arche*. — Un vol. 200 pp. Émile-Paul, 1927.

La Bible est une source d'inspiration d'autant plus riche qu'on y puise davantage ; de siècle en siècle, la tradition de l'Occident amplifie les images concises du vénérable texte. La baronne de Brimont en a paraphrasé quelques pages (Ève, la Colombe de Noé, Agar, Moïse, etc.) ; son imagination nourrie de l'Orient nous ramène à une interprétation plus exotique des vieux thèmes. La Genèse est singulièrement poétique, puisque sa beauté éclate même dans les traductions européennes. Mais il y a en Orient, en dehors du monde sémitique, des traditions moins inhumaines et qui demeurent presque inexploitées.

833. — Albert Gabriel. *Les Mosquées de Constantinople*. Extrait de la Revue *Syria*, 1926, 68 pp. in-4°, 7 pl. h. t., 38 fig. et plans. — Geuthner.

Étude archéologique et surtout architecturale très sérieuse. Les plans nombreux sont d'un grand intérêt. Aux coupes qui manquent, des photographies excellentes suppléent dans une certaine mesure. Une des dispositions les plus curieuses est celle de la coupole sur hexagone, dont l'auteur étudie quatre ou cinq exemples.

Dès que la mosquée abandonne le polygone régulier, contrairement à ce qui se passe dans l'église chrétienne, c'est l'axe principal, « antéro-postérieur », celui qui aboutit au *mihrab*, qui devient plus court

que l'axe transverse, à seule fin que les fidèles soient à distance à peu près égale de la chaire. L'évolution de la mosquée turque consiste à chercher des artifices pour concilier cette nécessité pratique avec le besoin de concentrer le regard et l'imagination vers le *mihrab*.

Les belles mosquées de Constantinople remontent souvent au XVIe siècle, quelques-unes au XVe. Leur architecture est pleine d'ordre, de logique, et d'un sentiment juste des volumes.

---

831. — *Trois conférences sur l'Arménie* faites à l'Université de Strasbourg, par Frédéric MACLER. Un vol. in-12, 144 pp., XXXII pl. Annales du Musée Guimet, Bib. de Vulg., t. XLVI. — Geuthner, 1927.

Prononcées à la Faculté de Théologie protestante de l'Université de Strasbourg, ces trois conférences ont sans doute eu d'abord, dans la pensée de l'auteur, un sens confessionnel, et il s'est plu à montrer dans l'église monophysite d'Arménie une sorte de protestantisme oriental. Mais comme M. Macler est un excellent arménisant, il ne s'est pas borné à ce but limité, et en éditant ces conférences, il nous a donné un petit manuel de vulgarisation sur l'Arménie, qui pourra rendre de bons services.

La première conférence : *A propos de l'Eglise Arménienne*, est un aperçu historique : les origines de l'Arménie ; son initiation au christianisme ; la formation d'une Eglise arménienne autonome et usant de la langue nationale (Ve siècle) ; les luttes de l'Arménie contre les Perses et les Arabes, contre Byzance ; la formation du royaume Arméno-Cilicien (1080) ; ses relations avec les Croisés, la Papauté, les Etats occidentaux ; sa chute à la fin du XIVe siècle ; la survivance de l'Eglise arménienne et sa constitution intérieure sont rapidement passées en revue.

Comme l'indique son titre : *En marge de l'Eglise arménienne*, la seconde conférence note ce qui a subsisté de croyances pré-chrétiennes, à côté (et quelquefois à l'intérieur) du christianisme arménien : survivances du paganisme qui ont une teinte iranienne très prononcée, mélanges de ces croyances avec des légendes judéo-chrétiennes : d'où foi à la puissance des démons, aux serpents et dragons, aux métamorphoses, aux sorcières et aux magiciennes, engendrant toute une littérature populaire dont l'auteur donne des exemples intéressants, enfin, — pour finir, un aperçu sur les sectes chrétiennes en Arménie.

D'une portée plus générale, et intéressant plus directement les lecteurs de notre revue, la troisième conférence : *Arménie et civilisation*, est une vue d'ensemble sur la culture arménienne. L'auteur dit quelques mots de l'agriculture, du commerce, de l'industrie, puis de la musique, de la langue, de la littérature. L'architecture est traitée plus longuement, et les belles photographies qui terminent l'ouvrage sont expliquées et commentées ; il en est de même pour la calligraphie, l'enluminure et la reliure. En terminant, quelques types arméniens nous sont présentés.

Bref et sommaire — comme l'est nécessairement un exposé oral fait devant un auditoire non spécialisé — cet ouvrage peut être néanmoins un bon moyen d'initiation pour qui désire s'intéresser à l'Arménie.

J. CANTINEAU.

834. — Maurice PERNOT. *En Asie musulmane*. Un vol. in-12, 243 pp. — Hachette, 1927.

L'auteur bien connu de *L'Epreuve de la Pologne*, de *La Question turque*, de *L'Expérience italienne* a entrepris, en nous racontant son dernier voyage, de nous exposer *L'Inquiétude de l'Orient*. La première partie de cet ouvrage, intitulée : *Sur la route de l'Inde*, avait déjà un intérêt très vif ; la seconde : *En Asie musulmane*, offre un intérêt peut-être plus vif encore, car il y est parlé de l'inquiétude d'un Orient qui est tout proche de nous, et qui est mêlé de mille façons aux affaires de l'Europe.

Venant de l'Inde, l'auteur a visité d'abord l'Afghanistan et la Perse, puis les pays dits de *mandat* : Irak et Syrie, enfin la Turquie. — Qu'il nous soit permis d'exprimer un regret : que M. Pernot n'ait pas examiné un autre élément du problème oriental : l'État Wahabite de l'émir Ibn Séoud. — Dans chacun des pays passés en revue, les faits enregistrés sont en somme les mêmes, quant aux lignes générales du moins.

La lutte contre l'étranger a amené dans tous les Etats du Proche-Orient un renforcement de l'autorité gouvernementale et des dictatures nationales se sont

établies. En Afghanistan, l'émir Amanullah Khan, fort du prestige que lui a donné sa lutte victorieuse contre l'Angleterre, s'efforce d'étendre son pouvoir à tout le pays et y réussit peu à peu. En Perse, Réja Khan, premier ministre, maréchal de l'armée, se fait proclamer Shah de Perse en novembre 1925, et, avec un fantôme de Parlement, gouverne le pays en souverain absolu. En Turquie, Mustapha Kemal Pacha, « l'organisateur de la victoire », est un dictateur dans toute la force du terme, et gouverne à peu près sans contrôle.

Ces dictatures sont facilement supportées, car la politique qu'elles pratiquent est conforme aux aspirations latentes du pays et à ses besoins réels. Cette politique se résume en quelques mots : repousser la pression anglaise sans céder à la pression russe ; maintenir des relations étroites avec les nations musulmanes voisines ; créer des rapports diplomatiques plus suivis avec d'autres nations occidentales que l'Angleterre et la Russie, notamment avec l'Amérique et avec la France ; surtout mettre en valeur les richesses naturelles, développer le commerce et l'industrie, répandre l'instruction ; en un mot, moderniser le pays pour le rendre plus capable de résister à l'Europe. C'est en Turquie que cette politique a été pratiquée de la façon la plus radicale, et qu'elle a porté le plus de fruits ; la Turquie est devenue l'Etat le plus moderne, le plus nationaliste — et aussi le plus laïc — des Etats du Proche-Orient.

Tout cela est exposé par M. Pernot sous une forme de grand reportage, d'une façon très claire et très précise — très agréable aussi. Il n'a pas prêté attention aux seules questions politiques : sur son passage, il a vu beaucoup de choses, de belles choses, et il a su nous les évoquer. Je cite au hasard : le jardin de Nimla, les bazars d'Ispahan, le rocher de Behistoun, Chiraz, ville du luxe et des poètes.

De toute cette enquête, M. Pernot se défend de tirer des conclusions ; il se contente, dans un dernier chapitre : « Le devoir de l'Europe » d'exposer quelques vues générales : le déclin du prestige de l'Occident ; la force encore très grande de l'Islam ; les progrès de la xénophobie ; les succès diplomatiques obtenus par la Russie, considérables, mais atténués par la méfiance que les Orientaux nourrissent à son égard ; le rôle anti-européen joué par l'Amérique ; la question des missions chrétiennes ; la nécessité de compter avec une Asie qui ne veut plus mener « une vie inférieure » qui repousse non seulement le joug, mais même la tutelle européenne, et qui veut s'organiser à la manière de l'Europe — pour mieux se défendre contre elle. Tout cela est à retenir et mérite qu'on y réfléchisse.

J. Cantineau.

853. — René Guénon. *La Crise du monde moderne.* Un vol. 246 pp., 12 fr. — Bossard, 1927.

Continuant, développant, et sur beaucoup de points éclairant un ouvrage qu'on n'a pas oublié (*Orient et Occident*), ce volume est écrit dans la même manière nette, ferme, voire un peu hautaine qui subjugue les lecteurs de M. Guénon, tout en les irritant parfois.

Nous ne pouvons ici commenter un livre qui touche à des sujets dont il est difficile de parler sans passion. Ce n'est pas tout à fait du même côté que l'auteur que nous chercherions les causes de déséquilibre dans le monde moderne et de mésentente entre l'Orient et l'Occident, non plus que les remèdes possibles à une telle situation. Mais il est difficile de réfuter le réquisitoire de notre ami contre la civilisation occidentale dans son état actuel.

842. — *The Doctrine of Mâyâ on the Philosophy of the Vedânta*, by Prabhu Dutt Shâstri. — Luzac, 1911.

Précieux petit livre, scientifique, parfaitement bien écrit, et qui développe d'une façon intéressante et claire un des points principaux de la métaphysique hindoue.

Notons ici que le même donateur — M. Cox* — a encore enrichi notre Bibliothèque de *Gitânjâli* en anglais (cette *Offrande lyrique* qui est sans doute le plus beau livre de Tagore) ainsi que d'une collection d'images de piété hindoues, modernes chromos sans beauté, mais d'un immense intérêt iconographique.

798. — *The Mysterious Kundalini* by Vasant G. Rele. Un vol. 112 + xvi pp., illustré. Rs. 3-8. — Taraporevala, Kitab Mahal, Bombay, 1927.

Ce petit ouvrage d'un médecin indien se lit avec intérêt. Il expose d'abord quelques

observations faites sur un yogi qui arrête à volonté son pouls d'un côté, puis de l'autre, rend les battements de son cœur imperceptibles, etc.

L'auteur relève autant que possible les coïncidences entre l'anatomie occidentale qui ne connaît que des tissus, et l'anatomie hindoue qui ne s'occupe que d'organes supra-sensibles sinon exactement supra-matériels. Tout le monde connaît la correspondance apparente des *cakras* avec les plexus du système sympathique. On en trouvera ici l'étude détaillée, avec figures. Des photographies du yogi expliquent en outre les *âsanas*. L'interprétation physiologique des phénomènes est moins convaincante ; leur mécanisme doit être cherché, selon l'auteur, dans l'irritation du grand sympathique. Des fautes d'orthographe cocasses, *venus* pour *venous*, *lumber* pour *lumbar*, etc., obscurcissent légèrement ce travail consciencieux. La préface est de Sir John Woodroffe * qui a lui-même étudié longuement ces questions (*The Serpent-Power*, etc.).

829. — *Murugan, the Tiller*, by K. S. Venkataramani. Un vol. 310 pp. rel. Rs. 2-8. — Svetanga Ashrama, Brindaban St., Mylapore, Madras.

Un roman hindou très remarquable. Deux étudiants, Ramu et Kedari, suivront des carrières tout à fait opposées : le premier est modeste et consciencieux ; le second brillant et arriviste. Ils épousent des jeunes filles douces et d'ailleurs assez mal assorties. Entre Ramu et une troisième jeune femme, Sita, existe une sympathie réduite au silence par la sévérité des usages. Kedari devient l'avocat à la mode ; Ramu, après avoir peiné longtemps dans un petit emploi, se voit apprécié des fonctionnaires, rend la prospérité à de nombreux villages par des travaux opportuns, puis est chargé de faire rentrer dans l'ordre certains bandits (*dacoits*). Prisonnier des bandits, il a la surprise de retrouver parmi eux Murugan, l'ancien laboureur de son petit domaine, qui, malgré les bienfaits de Ramu, s'est adonné à la boisson. Il y a plusieurs autres personnages intéressants et même mieux dessinés que les protagonistes : la belle-mère de Ramu, des fonctionnaires anglais, etc. Vers la fin, le symbolisme du roman se ramasse un peu trop et verse dans l'utopie : Murugan tombe aux pieds de son ancien maître, tous les brigands sont convertis à une vie honnête par l'aménagement d'une vallée et un partage agraire, et Kedari, ayant subi une catastrophe dans sa carrière météorique, trouve lui-même asile dans le phalanstère fondé par Ramu. On voit que ce dernier est le véritable héros du roman ; Murugan, l'homme de la terre, symbolise le travail qui doit être dirigé par l'intelligence.

Mais ce serait faire tort à ce livre que d'insister sur ces idéologies un peu maladroites, alors qu'il offre pour nous tant d'intérêt par sa peinture fidèle du monde hindou contemporain. La plupart des incidents sont naturels, les personnages vivants et comme dessinés d'après nature. L'auteur, qui s'est déjà fait connaître par deux petits volumes charmants, *Paper Boats* et *On the Sand-Dune*, est lui-même avocat à Madras et son roman contient sans doute beaucoup de détails vécus. Il a une douceur, une sympathie humaine intelligente et indulgente qui prête à son œuvre une grâce particulière. Il est à souhaiter qu'elle soit bientôt traduite en français.

830. — *Les Kathâkalis du Malabar*, par A. Meerwarth. Extrait du *Journal Asiatique*, oct.-déc. 1926.

Les *Kathâkalis* sont des contes dramatiques assez apparentés, semble-t-il, aux autres vestiges du vieil art dramatique hindou que nous retrouvons dans les danses siamoises, dans les *wayang* de Java, etc. Les représentations ont lieu ordinairement à l'intérieur du mur d'enceinte d'un temple. Le sujet en est emprunté au cycle vichnouïte.

L'auteur étudie avec la plus grande précision la représentation, les rôles (*vesham*) — costume, maquillage, attributs, etc. — enfin, et c'est peut-être la partie la plus curieuse de sa documentation, les figurations manuelles (*mudras*) sur lesquelles M. Coomaraswamy* a mainte fois attiré notre attention. M. Meerwarth en décrit une trentaine ; elles peuvent représenter des personnages, des météores, des animaux, des plantes, des objets. Ce travail est extrêmement intéressant et, croyons-nous, unique jusqu'à ce jour.

845. — Santana Rodrigues. *A Instrução Publica em Gôa*. Ensaio de um plano de reforma. — Seara Nova, Lisbonne, 1927.

Le très sincère ami de l'Inde qu'est l'auteur de *A India Contemporanea* fait une étude intéressante sur l'instruction pu-

blique à Goa. On ne lit pas sans horreur l'histoire de la colonisation portugaise, de la tenace et souvent cruelle persécution par laquelle les missionnaires rêvèrent d'exterminer tout ce qui était idolâtre, c'est-à-dire tout ce qui était indien. » Mais Goa n'était pas le Brésil » (pp. 7-22). Ces errements ont continué jusqu'à une époque assez récente pour que la politique pédagogique de l'Inde anglaise paraisse à l'auteur digne d'être imitée. La dégénérescence des parlers locaux rend toutefois difficile la tâche des réformateurs les mieux intentionnés.

841. — *Sociology*, by Ram GOPAL and G. R. JOYER*. Un vol. in-12 relié, Rs. 2. — The Bangalore Press, Mysore Road, Bangalore.

Ce petit livre est clairement pensé et bien écrit. Les auteurs le destinent sans doute à leurs compatriotes. Il est conçu dans un esprit généreux, sans velléités de polémique ni pédanterie. Il n'a pas la prétention d'apporter des idées inédites. Sa tendance est rationaliste et anti-étatiste ; il se termine par un acte de foi en la S. D. N., ce qui peut sembler un peu contradictoire.

Les auteurs prennent, comme de juste, beaucoup d'exemples chez les peuples primitifs ou demi-civilisés, et la considération de ce qui fut leur laisse à peine la place d'étudier ce qui est aujourd'hui en Europe, ce qui sera dans l'Inde de demain : la presse, la finance, la grande industrie, etc. (Il eût été assez piquant de prendre tous les exemples dans ce musée ethnologique qu'est l'Inde même). Leurs vues sur les peuples occidentaux sont un peu courtes. La France et l'Allemagne ne font qu'un lorsqu'on les voit du 75° de longitude Est :

In Germany and France, where militarism prevails, women have a life of restraint ; whereas in industrial England women have greater equality with men. In the former, cooperation is compulsory, while in the latter it is voluntary [?] (p. 93).

In Germany and France, where the obligation of making presents is onerous on the occasion of New Year and Easter, people frequently leave home to escape it. It may be concluded that presents are a result of growing militancy.

.... *The Spaniards living for centuries under the rigour of kings and priests are extremely polite ; so are also the French for the same reasons ; and the Germans, till lately under an autocratic government, are courteous among themselves and respectfully considerate to strangers. In the absence of such restraints in England and America, much attention is not paid to the minor civilities of social life.* »

Il est regrettable que les auteurs aient méconnu le rôle de l'aristocratie dans la formation de l'Angleterre moderne, et cette urbanité anglaise qui est assurément la plus exquise de l'Europe. Quant aux Français, ils ne sont, amis hindous, ni si polis ni si militaristes qu'on vous l'a fait croire !

852. — Alexandra DAVID-NEEL. *Voyage d'une Parisienne à Lhassa, à pied et en mendiant, de la Chine à l'Inde à travers le Thibet*. 28 phot. et une carte ; un vol. pet. in-8°, 330 pp. — Plon, 1927.

Il a fallu à Mme David-Neel, pour accomplir ce rare et beau voyage, une énergie, une ingéniosité et une endurance qu'on ne peut trop admirer. Le prodige d'un tel exploit fait le principal intérêt de ce volume, manifestement destiné au très grand public. L'auteur s'est volontairement abstenue d'y donner des informations neuves pour les orientalistes (cependant la cérémonie du « bouc émissaire » y est racontée avec plus de détails qu'ailleurs). Elle a assaisonné ses récits véridiques d'une pointe de mystère et de thaumaturgie qui est de rigueur depuis le succès de M. Ossendowski. Beaucoup de lecteurs seront gênés par un certain ton de persiflage à l'égard des naïfs Tibétains et de leurs superstitions, comme le furent les auditeurs de Mme David-Neel à son amusante conférence du musée Guimet. Le lama Yongden, qui est un jeune homme intelligent, pourra facilement trouver chez nous matière à des observations non moins ironiques !

R. P. HUC. *Souvenirs d'un voyage*, etc. III. *Dans la Chine*. Un vol. 316 pp., une carte, 15 fr. — Plon, 1927.

M. d'Ardenne de Tizac* souligne dans sa préface ce que le voyage des deux missionnaires à travers la Chine offre de délicieusement burlesque. Ils étaient prisonniers : à force d'aplomb, ils se font partout recevoir avec les honneurs dus aux plus hauts dignitaires. Fort divertissant, ce trait n'explique-t-il pas en partie l'insuccès des missionnaires chrétiens en Asie ?

Ne leur a-t-on pas reproché, en Chine précisément, de trop se mettre « du côté du manche », de trop se tenir avec les fonctionnaires de tout grade ? Les missionnaires bouddhistes, moins préoccupés de prestige politique, attachés uniquement à la souveraineté de la Loi, ont tout supporté pour l'amour d'elle, et le bouddhisme a conquis l'Asie (c'est justement quand il a voulu dominer les puissances temporelles qu'il a commencé à décliner en Chine). Mais ce qui nous choque surtout, c'est cette façon de laisser entendre qu'il faut « bluffer » parce qu'on est chez les Chinois, et que ces gens-là ne sont pas comme nous. Ne faut-il pas dire : parce qu'ils nous ressemblent trop ?

Le P. Huc n'en est pas moins assez impartial dans son appréciation des Chinois et de leur ancien système social ; les pages purement éducatives de son livre (très suffisamment exactes pour la majorité des lecteurs) ne sont pas moins intéressantes que le récit de voyage proprement dit.

814. — *La Chine Antique*, par Henri Maspero. Un vol. in-8°, 626 pp., 3 cartes, sans indic. de prix. — E. de Boccard, 1, rue de Médicis.

Signalons seulement cet ouvrage très important, qui constitue le tome IV d'une *Histoire du Monde* publiée sous la direction de M. E. Cavaignac. Un public beaucoup plus étendu que celui des spécialistes trouvera plaisir à le lire, car M. Maspero sait exposer d'une façon limpide les conclusions d'une science prodigieuse. Le livre II, en particulier, consacré à la vie religieuse et sociale, est très évocateur ; nous nous représentons, semble-t-il, ces anciens Chinois mieux que les Grecs ou les Romains cependant plus rapprochés de nous dans les siècles, les continents et la tradition. Si nos philosophes du XVIIIe siècle, que la Chine des Jésuites intéressait tant, avaient connu les découvertes de la sinologie moderne, quel n'eût pas été leur enthousiasme pour cette société qui réglait tous ses actes sur les rythmes de la nature !

Des cartes précieuses nous donnent la géographie politique de la Chine (du bassin du Houang-ho principalement) aux VIIIe, VIe et IVe siècles.

846. — *Bildwerke Ost und Südasiens aus der Sammlung Yi Yuan*. Texte de Karl With. Un vol. in-4°, 73 pp. de texte, 112 pl., sans ind. de prix. — Benno Schwabe & Co, Bâle, 1924.

La collection « Yi Yuan » qui appartient à M. Van der Heydt, et qui est en partie déposée au Musée de Berlin, s'est développée, nous dit un avertissement placé à la page 65, autour d'un noyau original qui n'est autre que la collection de feu M. Raphaël Petrucci, de Bruxelles. Les arts hindou, chinois, japonais, javanais, etc. s'y trouvent représentés par des pièces très belles. Les commentaires de M. With sont détaillés, son introduction tout à fait remarquable, par son sentiment très fin des arts plastiques. Voyez par exemple ce qu'il dit du tigre des planches 50-55.

Parmi les reproductions les plus frappantes de ce précieux album, citons des bas-reliefs Han et Wei (pl. 1-12), un bél er (42-43), une tête d'ecclésiastique (en fonte, époque Song, 58-59), quelques jolis morceaux de sculpture hindoue (90-99) et balinaise (Rati, épouse de Kâma, 110-111).

Cent planches en couleurs d'art chinois, reproduisant des pièces caractéristiques de toutes les époques et précédées d'un aperçu historique sur l'art chinois par R. L. Hobson, conservateur du département de la céramique et de l'ethnographie au British Museum ; traduction de J. V. Gardet, secrétaire de l'Assoc. Française des Amis de l'Orient. Un vol. in-4° relié, sans indic. de prix. — Albert Lévy, s. d.

Entièrement fabriqué en Angleterre, ce joli livre (dont il existe aussi une édition allemande) est conforme sur tous les rapports au goût anglais. La plupart des planches sont bonnes, et représentent des pièces souvent fort belles (dont beaucoup choisies dans la collection Eumorfopoulos), des céramiques pour la plupart. La petite notice historique de M. Hobson est nécessairement élémentaire et très rapide. Cet ouvrage plaira aux amateurs de bibelots chinois.

Nouvelle Série, n° 11. **BULLETIN** Décembre 1927.

DE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

A la Librairie des Arts et Voyages, 29, Rue de Londres
et au siège de l'Association, Musée Guimet, Place d'Iéna, PARIS (XVIe)

L'ANCIEN VILLAGE HINDOU

par K. S. VENKATARAMANI

*Nous traduisons, en l'abrégeant quelque peu, d'accord avec M. Venkataramani, cet article qui a paru dans l'*Indian Review *d'octobre 1927, et dont le sujet est connexe à certaines préoccupations exposées dans un roman du même auteur,* Murugan the Tiller, *que nous avons analysé d'autre part.*

... Le véritable village hindou, ou le groupe homogène de villages niché dans les limites naturelles que lui assignent les routes et les cours d'eau, est toujours une unité qui se suffit à elle-même ; c'est un ensemble complet en soi, non seulement par son climat et ses productions, mais encore dans la mentalité de ses habitants. Les conditions primordiales du bien-être y trouvent satisfaction ; il produit assez de grain et d'huile pour les besoins de sa population ; il élève assez de bêtes à cornes pour l'approvisionner en lait et pour faciliter les travaux des champs. Son artisanat répond aux besoins élémentaires de la civilisation, sinon à ses raffinements et à son luxe. Tisserands, menuisiers, forgerons, barbiers, blanchisseurs et potiers travaillent de concert pour le bien de la communauté et de bon cœur, car leurs intérêts sont étroitement liés à ceux des propriétaires. Eux-mêmes détiennent de père en fils des terres *maniyam* à charge de services rendus, et le *maniyam*, qui est parmi les meilleurs lopins de terre du village, est leur salaire et leur orgueil. Le temple du village couronne ce système matériel ; il inspire à tous les travailleurs une joie sans égoïsme, il entretient l'esprit d'unité et de coopération. La force du village hindou, c'est l'harmonie naïve qui y existe entre le capital et le travail ; d'ailleurs l'observateur superficiel serait embarrassé de les distinguer l'un de l'autre.

Chaque artisan ou journalier est rémunéré en premier lieu par une allocation de terre suffisante pour entretenir une famille, non certes dans l'opu-

lence, mais dans ce qu'on peut, sous les tropiques, appeler une certaine aisance. Certaines obligations revenant à dates fixes sont attachées à ce fermage. Les travaux extraordinaires sont rémunérés par des paiements en nature, paddy, *ragi*, ou maïs ; il va sans dire que le système monétaire et financier ne joue pas grand rôle dans cette société d'un type primitif et idyllique.

Le menuisier qui façonne la charrue, le forgeron qui en martèle le soc, ont leurs terres *maniyam* et sont logés gratuitement ; de même le barbier, le potier, le blanchisseur. Il n'y a guère d'habitant du village qui ne considère l'agriculture comme sa profession primordiale, et tout ce qui peut contribuer à sa prospérité sera l'objet de sa sollicitude ; c'est avec joie, dévouement et fidélité qu'il travaillera à fumer les champs, à curer les ruisseaux (l'irrigation est coopérative), à creuser des réservoirs, à orner le temple aux jours de fête ou à le réparer.

Quant aux travaux des champs proprement dits, les journaliers et les fermiers, de même que les artisans, sont logés gratuitement et détiennent des terres *maniyam*, ordinairement à raison d'une demi-mesure (21 ares) chacun. Ils touchent aussi des gages en nature pour les grands travaux de la culture ; de plus, ils participent au produit brut pour une part variant de 10 à 25 0/0 ; enfin ils ont droit à quelques autres émoluments, notamment une paire de pagnes à l'occasion de six ou sept fêtes chaque année. Toute naissance et tout décès dans la maison du travailleur lui donne droit à une charité pécuniaire du « capitaliste ».

Le village compte quelques petits fonctionnaires, eux aussi entretenus par une parcelle de terre. Le *talayari* par exemple, veilleur communal, cumule plusieurs fonctions ; c'est lui le garde-champêtre, et c'est lui qui convoque les travailleurs aux champs et organise leur besogne. Le *niranikan* est chargé d'irriguer impartialement les terres, et de surveiller les récoltes du pauvre comme du riche. Détenteurs de *maniyam*, ces fonctionnaires touchent aussi une botte de blé à chaque journée de battage.

C'est la fameuse institution du *panchayat* qui gouverne le village. C'est un collège composé ordinairement de cinq personnes, comme le nom l'indique, et qui ne sont pas rétribuées. En fait, l'immense majorité des Hindous du Deccan n'ont jamais connu d'autre forme de gouvernement avant la centralisation britannique. Dans le *panchayat*, c'est le président qui compte. Le plus souvent c'est un membre de quelque famille réputée pour ses connaissances, sa piété et sa moralité, et dans laquelle un domaine assez important s'est transmis de père en fils. La richesse et « l'instruction » n'avaient pas grand poids dans l'Inde quand les Occidentaux n'avaient point encore primé les débrouillards (*mere cleverness and energy*) en espèces sonnantes et bien monnayées. En théorie, le *panchayatdar*-en-chef jouit de grands pouvoirs ; il peut faire comparaître et châtier qui bon lui semble ; mais la tradition et l'humanité dont il est imbu le confinent ordinairement dans les bornes de son *dharma* et des affaires villageoises. Le rôle des autres *panchayatdars* est de réfréner tacitement les abus de pouvoir possibles de leur chef. Ils ont pour idéal commun de bien cultiver leurs champs et de vivre en paix......

Convaincu que toutes choses sont périssables, le paysan indien ne cherche pas à thésauriser les dons de la nature sous forme de gros sous. Celui qui a du grain ou des légumes en trop les distribue volontiers à ses voisins pour qu'ils

réalisent des améliorations d'intérêt général, ou bien il en fait une largesse votive ou purement philanthropique.

Le produit du travail coopératif revient aux paysans sinon dans la proportion exacte de leur collaboration, du moins en parts équitables et suffisantes. Aussi n'y a-t-il ni chômeurs ni indigents.

Cette description qui semblera utopique à beaucoup de lecteurs est parfaitement exacte, même de nos jours, là où les impôts d'un État centralisateur ne sont pas venus troubler l'équilibre normal du village hindou. Ce qui est encore vrai de quelques villages exempts d'impôts (*inam*) des bords de la Cauveri (Mysore) était autrefois de règle partout ; jusqu'à l'occupation européenne, en effet, seuls les villages du Panjab et des environs de Delhi s'étaient trouvés assujettis régulièrement à la fiscalité d'un pouvoir central ; les autres essuyaient tout au plus quelques razzias dont le butin ne pouvait dépasser la charge d'un cheval ; or la seule richesse importante, le grain, ne se transporte pas si aisément. Il était réservé à la machine financière inventée par l'Occident de sucer le sang du village hindou comme un vampire insatiable et insaisissable.

Actuellement le bel équilibre d'autrefois est trop souvent rompu. L'impôt frappe les terres quelle que soit leur étendue ou leur production de l'année. Un village hindou ne verse pas moins de 30 à 35 0/0 de son revenu brut à l'État, lequel ne lui donne en échange rien à manger. Un autre tiers, ou presque, de ses revenus sert à acheter les produits superflus de la civilisation occidentale : cotonnades de Manchester, savons de Paris, sucre de Java, allumettes de Suède, pétrole d'Amérique. Enfin la gargotte lucrativement patentée par l'État achève l'exploitation du paysan. Aussi le village ne garde plus que de quoi se nourrir trois ou quatre mois sur douze ; encore ce résidu ne sera-t-il pas également partagé, et seul le gros propriétaire y trouvera de quoi vivoter ; les journaliers souffrent de plus en plus. Les terres *maniyam* sont annexées par des propriétaires cupides, ou bien ce qui en reste ne semble plus pouvoir nourrir les travailleurs communaux. Pis encore, le village se dépeuple de ses meilleurs éléments ; les *panchayatdars* héréditaires sont allés à la ville, pour essayer d'y devenir magistrats ou fonctionnaires.

Le remède à cette décadence est facile à énoncer, difficile à réaliser. Il faudrait changer du tout au tout la mentalité de nos paysans, les détourner de l'occidentalisme pour les ramener à l'esprit indigène, les reconvertir du luxe à la frugalité, de la vie citadine à la vie rurale, et leur montrer que leur millénaire simplicité d'existence était un idéal éternel.

Il faudrait aussi que les exactions de l'Etat s'allégeassent beaucoup, que les petits biens demeurassent exempts d'impôt ; et que l'attention des pouvoirs se portât plus sur le grain que sur le coton, et sur l'irrigation plus que sur la police....

L'auteur remarque en terminant que la constitution du village hindou consacre le droit de tous les hommes à un salaire égal pour des besoins égaux, et que son idéal antique, fort éloigné assurément des appétits de notre époque, offre peut-être la panacée des maux qui nous torturent.

(Traduit et résumé par J. B.).

LA PATAGONIE ET LA TERRE DE FEU

Le film présenté a été tourné, il y a trois ans, par Mme et M. Henri Saint, de Buenos-Aires, pendant un voyage d'agrément qui les a conduits à longer les côtes antarctiques du continent américain.

Bien présenté, avec des cartes et des sous-titres explicatifs, ce rare document se passerait de commentaires, s'il n'évoquait une scène curieuse de la vie des Araucans : la cérémonie religieuse (*ngillatum*) du « Cœur arraché dans la douleur ». En voici un bref commentaire tiré de l'ouvrage du Chilien Guevara : *Psécologia del pueblo araucano.*

⁂

Un *ngillatum* est une invocation aux esprits supérieurs « pour avoir abondance de blés, d'animaux, de fils et de filles ».

De telles cérémonies ne sont pas spéciales aux Araucans. Sir James Fraser en a décrit d'analogues, en particulier chez les Khonds ou Kaudhs du Bengale.

Le ngillatum araucan est une fête évidemment fort ancienne, mais où se mêlent aujourd'hui pas mal d'idées chrétiennes. Nous constatons ici une fois de plus la vérité de cette observation que les vieilles croyances et surtout les vieux rites ne meurent pas lorsqu'une religion nouvelle semble avoir supplanté l'ancienne. Le cacique qui conduit la cérémonie païenne s'appelle : « Chrétien noir » et nous verrons un personnage figurant Jésus-Christ tenir son rôle dans l'invocation adressée à Pillan, Dieu du tonnerre de l'Araucanie précolombienne.

Pour comprendre le sens du beau document cinématographique qu'a rapporté M. Henri Saint, restituons à la cérémonie sa simplicité primitive. Guévara, qui a consulté les mémorialistes de la « conquista » espagnole, nous y aidera.

⁂

Pillan, Dieu de la foudre et des orages, maître par conséquent de la fertilité des champs, habite là-haut sur les cimes désolées de la Cordillière. Il faut l'*obliger* à fertiliser les champs et cela par des moyens *magiques*. Nous retrouvons là la psychologie de toutes les religions primitives, si bien étudiée

par Sir James Fraser : il s'agit, par des rites irrésistibles, d'incarner le dieu, même contre son gré, dans une victime dont le sang ou les membres, devenus substance divine, seront répartis sur le sol afin de le fertiliser.

La réunion a lieu sur l'esplanade où se trouve planté le *rehue*, tronc d'arbre dans lequel sont taillées des marches et sur lequel autrefois trônait le *machi* ou sorcier de la tribu. Une enceinte est figurée par des bambous plantés en terre ; chacun d'entre eux a été coupé dans le champ d'un membre différent de la tribu ; toutes les familles et toutes les terres ainsi sont représentées et participeront à la vertu de la cérémonie.

L'*ngillatum* est ouvert par de longs appels de la *tutruca*, sorte de trompette faite d'un long bambou, terminée par une corne de vache, ses mugissements rassemblent la foule, en tête de laquelle marche [redacted] cacique.

Des libations sont faites autour du rehue et des bambous symboliques avec cette sorte de bière très alcoolique, qui est la boisson de choix des Araucans. Puis une danse très lente dont les évolutions sont des rites magiques, soigneusement transmis de génération à génération, se déroule autour du rehue. Pillan, attiré par la force irrésistible de l'invocation, quitte sa montagne et pénètre dans le corps des victimes que l'on amène processionnellement et attache au *rehue*.

Ces victimes, qui étaient autrefois des hommes, sont aujourd'hui deux moutons : noirs si l'on demande de la pluie, blancs si l'on désire du beau temps.

Jetant les animaux à terre, le cacique leur ouvre le corps, saisit les cœurs sanglants, les arrache, et tout palpitants encore, les élève, face à la foule. Suivi par toute la tribu, il court autour de l'enceinte des bambous, touchant chacun d'eux avec le cœur afin de leur conférer la vertu magique du sacrifice.

Enfin, à toute la vitesse de ses chevaux, la foule se rue vers le lac (ou la rivière) et jette dans l'eau les cœurs sanglants. L'eau ne manquera pas pour l'arrosage des champs.

Revenue autour du rehue, l'assistance se partage la chair des victimes. Les entrailles sont brûlées et les cendres, réparties entre tous les chefs de famille, seront mélangées au blé nouveau afin de le préserver de la pourriture et des insectes.

Il est tout à fait exceptionnel que les Araucans permettent à des étrangers d'assister à de telles cérémonies. Nous devons être reconnaissants à M. Henri Saint d'avoir su trouver les arguments, sans doute dorés, qui lui ont permis de le filmer, rapportant ainsi un document unique, d'une haute valeur pour les historiens des religions et de la mentalité primitives.

Raymond Ronze,
Ancien Boursier autour du Monde
de l'Université de Paris

MEMBRES NOUVEAUX DEPUIS OCTOBRE 1927

Mme WILEYKO, 15, rue Chaptal, IXe.
1799 M. SUTO, 28, rue d'Armaillé, XVIIe.
1800 Mlle DORGE, 3, rue Bonaparte, VIe.
1801 M. FILLIOZAT, 23, rue des Fossés-Saint-Jacques, Ve.
1802 M. Henri MARIOTTE, Saint-Cyr-les-Colons, Yonne.
1803 M. MONGKHOM, Gouverneur de Takman, Cambodge.
1804 M. Vincent LONG, Ingénieur-Electricien, Pnom-Penh.
1805 M. Arthur Upham POPE, 37, East Santa Inez Avenue, San-Mateo, Calif.
1811 M. M. ROCHE, 140, boulevard Saint-Germain, VIe.
1812 M. VAUSSIN, 18, avenue du Président-Wilson, XVIe.
1819 Mlle Carola NASSAUER, 11, rue Toullier, Ve.
1820 M. LE-PHAT-AN, villa Montjoye, Thuduc, Cochinchine.
1821 Mlle Sophie CAMACHO, Apart. 2M-IW-67th Street, New-York.
1822 Mlle LAFUGIE, 35, rue Guersant, XVIIe.
1823 M. P. JUNG, Sous-Préfet, Forbach (Moselle).
1824 Mlle Marcelle FLAHAUT, 214, boulevard Raspail, XIVe.
1825 Mlle Odette FLAHAUT, 214, boulevard Raspail, XIVe.
1826 Mme BONNARDEL, 10, rue de Grenelle, VIIe.
1827 Mlle CORTABARRIA, 26, avenue Chevreul, Asnières.
1828 Mlle M. BAUD, 40, boulevard du Temple, IIe.
1829 Mme André PRÉVOST, 55, boulevard Lannes, XVIe.
1830 Mme JAPY DE BEAUCOURT, 1, avenue Niel, XVIIe.
1831 Mlle DELOBELLE, 32, rue de Chazelles, XVIIe.
1832 Mlle A. REYMOND, 27, rue de Sévigné, IIIe.
1833 M. DELBRUCK, l'Abbaye, Baume-les-Dames, Doubs.
1834 M. Jean CANTINEAU, 18, rue des Fossés-Saint-Jacques, Ve.
1813 Mme D'AURIOL, 87, boulevard de Port-Royal, XIIIe.
1834 M. P. VIROT, 117, avenue Gambetta, XXe.
1835 Mme J. KAUFFMANN, 149, avenue Gambetta, XXe.
1836 M. Alavanthar NAIDU, villa du Lierre, 248, faubourg Saint-Honoré.
1837 Mme HUBERT-RODIER, 21, rue Decamps, XVIe.
1828 Mlle IMBAULT-HUART, 2, rue Decamps, XVIe.
1839 Mme DREYFUS-BARNEY, 15, rue Greuze, XVIe.
1840 M. Antoine ROCHE, 12, rue Froidevaux, XIVe.
1841 Mlle MILLE, École maternelle, route d'Enghien, Argenteuil.
1843 M. E. V. KOUMOUMDJIAN-AGHASSIAN, 13, rue du Four, VIe.

DONATEURS

M. Pope (Arthur Upham)	500 »
M. Long (Vincent)	50 »
M. Mongkhom	250 »
M. Mariotte	11 35
Princesse A. Murat	92 »
M. Dupré	500 »
Mme Bacot	100 »